

فيحاء عبد الهادي

# وعد الغد

دراسة في أدب غسان كنفاني



دار الفكر للنشر والتوزيع

دائرة الثقافة - منظمة التحرير الفلسطينية



فيحاء عبد الهادي

# وعبد الغد

دراسة في أدب غمّات كنعاني



وعبد الحميد



ادب غسان كنفاني / الرواية والقصة القصيرة  
تأليف: فيحاء عبد الهادي

الطبعة الاولى: عمان - ١٩٨٧

رقم الايداع: ١٩٨٧/٦/٢٦٩

رقم الاجازة المتسلسل: ١٩٨٧/٦/٢٥

٨١٠٩٢

فيحاء عبد الهادي

ادب غسان كنفاني / فيحاء عبد الهادي -

عمان: دار الكرمل للنشر، ١٩٨٧.

(١٩٧) ص

١. (١٩٨٧/٦/٢٦٩)

١ - الأديب

١ - العنوان

(تمت الفهرسة بمعرفة مديرية المكتبات والوثائق الوطنية)

# الإهداء

حبي لم يفقد أرضه،  
حبي لم يفقد جذره،  
أرض حبيبي في كل عروقي،  
أرض حبيبي تُزهر في قلبي.  
في الجو العاصف تزهر،  
في الجو الصافي تزهر،  
ما كُفّت عن أن تزهر،  
إلى الشهيدة شادية أبو غزالة، الصديقة والرمز

فبحاء





## مناضل

برز الأدب الفلسطيني بشكل متميز في الأدب العربي المعاصر عاكساً خصوصية القضية والنضال في سبيلها.

«وإذا كانت قضية النضال الوطني الفلسطيني هي قضية من نوع خاص، فإن مقاومة هذا الشعب لها خصائصها المميزة، كما أن صوته الأدبي وبهرته الفنية لهما جوهما ومطابعا الخاص والمختلف، فهما محاولة لتأكيد الذات وإثبات الوجود في مواجهة واقع التشرد والمنفى كما انهما دعوة إلى رفض الواقع السائد، والخروج منه والعودة إلى الأرض»<sup>(١)</sup>.

لقد استطاع غسان أن يمزج الحلم الفلسطيني بواقع النضال كما استطاع أن يحدد هويته بشكل واضح المعالم: الأديب المناضل، الذي ساهم بشكل واضح في تطوير النظرة إلى دور الأدب وتعامله مع الواقع تأثراً وتأثيراً.

لقد استوعب غسان واقعة الفلسطيني استيعاباً متبصراً منذ النكبة سنة ١٩٤٨م حتى استشهاد ١٩٧٢م، وقدم هذا الواقع في قصصه محاولاً التخلص من الرومانسية التي اتسمت بها معظم الكتابات السابقة التي تناولت نفس الموضوع. لم يهتم كنفاني بإثارة الحزن أو الشفقة لدى القارئ حين يكتب عن فلسطين لهذا فهو لم ينظر لمشكلة الشعب الفلسطيني على أنها مشكلة لاجئين. لقد حاول أن يقترب من عالم الفلسطينيين الحقيقي. ورأى قوتهم الكامنة في إيمانهم بقضيتهم، وأحس القوى القاهرة التي تحاول فرض الأمر الواقع عليهم.

كان غسان كنفاني من أوائل الروائيين العرب الذين بدأوا بمواجهة إنسانية الفلسطيني، وحين يواجه الكاتب إنسانية شخصياته فلا يمكن أبداً أن يقدمهم في شكل مسطح أو عاطفي رخيص<sup>(٢)</sup>.

وفي الوقت الذي كان غسان كنفاني مع بعض من الأدباء الفلسطينيين يكشف جوانب الحياة الفلسطينية بواقعية واضعاً يده على السمات الإيجابية للخروج من هذا ضمن حركة النضال، كان غيره من الكتاب الفلسطينيين يتناولون القضية من زاوية أخرى بعيدة عن الواقع مما جعلهم يراوحون بين الدعوة إلى الحجز وبين اليأس والإحباط.

فهذه سميرة عزام تحاول أن تجد حلاً للقضية الفلسطينية فلا تجد إلا الحل السريع السهل: الارهاب الفردي. وهذا ما نلسمه في مجموعتها القصصية الساعة والانسان<sup>(٣)</sup>.

(١) الياس خوري، غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً. منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، تموز ١٩٧٤م.

(٢) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، دار الآداب، بيروت، ط ١، حزيران (يونيو) ١٩٧٧م، ص ١٧٩.

(٣) سميرة عزام: الساعة والإنسان. المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر، بيروت.

ونجد حلیم بركات في روايته (سنة أيام). يعطي صورة المثقف الفلسطيني العاجز عن الاندماج في حركة تطور شعبه، الذي يريد أن يتحرر بسرعة وبالجوء إلى أقصر الطرق، الذي يتمرد ويثور على كل أنواع الفساد والتخلف والكتب الجنسي. يظهر من الرواية وبصورة واضحة أن بركات يكتب من خارج حركة الجماهير الواقعية، لهذا فهو لا يجد حلاً يقدمه لمعضلات الواقع الفلسطيني سوى التمرد الفردي، وتلتقي رؤية حلیم بركات مع رؤية كاتب آخر هو «جبرا إبراهيم جبرا».

إذ يعتقد جبرا أن المثقفين هم المغيرون وهم الثوريون الحقيقيون سواء حملوا السلاح في سبيل هذا التغيير أو لم يحملوه<sup>(٤)</sup>.

إن جبرا لا يرى المثقفين ضمن إطار طبقة اجتماعية ولهذا فهو يصورهم في عزلتهم عن المجتمع وكأنهم يتحركون بمعزل عن حركة المجتمع لا يتأثرون بتناقضاته ولا شأن لهم بصراعاته.

ولو أخذنا روايته (السفينة) مثلاً على كتاباته لبدت لنا رؤيته الفكرية بشكل واضح. إذ يقدم لنا في (السفينة) عدداً من المثقفين العرب عاجزين يأسين محبطين. انهم في سفينة وسط البحر بعيداً عن أرض الواقع، ولا شك أن المكان هنا قد أحسن اختياره للدلالة على الانقطاع عن الواقع. إن الحوار بينهم مقطوع، والصلات بينهم لصلتهم بالأرض كلها مقطوعة. انهم ينجحون من أصول شرية أو اقطاعية. وهو حين يتوصل إلى فقدان الصلة بين هؤلاء المثقفين وبين المجتمع فكانه يرى انهيار هذه الطبقة من داخلها دون أن يلمح دور القوى الجديدة التي ورثت الاقطاع نفسه لتناقض مصالحها معه.

وفي مقابل هذا الفهم، العاجز عن استيعاب الواقع من أجل تجاوزه يقف غسان كنفاني مع قلة من الكتاب الفلسطينيين، ليقدموا رؤية مختلفة لتجاوز الواقع مثل اميل حبيبي في روايته:

«سداسية الأيام الستة»<sup>(٥)</sup>. والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل<sup>(٦)</sup>.

«يقدم الأدب الفلسطيني المناضل رؤية جديدة بالغة الأهمية والدلالات على مستوى الرواية العربية. فهو لا يتحمل فقط هموم شعبه المباشرة، إنما يوسع الدائرة ليصل إلى التقاط لحظة الانغراس في الوسط الجماهيري، بكل مأساويتها وفرحها، وهذه المساهمة لعبت دوراً بارزاً في تطوير الرواية العربية على المستوى التشكيلي، حيث استطاعت أن تلتقط أكثر العلاقات تعقيداً وتشابكاً، وأحالتها إلى مسار فني ضمن رؤية محددة. والدور الأساسي في هذه العملية قام به غسان كنفاني في إخلاصه لقضيته وتجربته الأصلية»<sup>(٧)</sup>.

اهتم غسان كنفاني بالتجريب الفني محاولاً أن يطور أدواته الفنية مستفيداً من إنجازات الرواية الغربية التقنية مما جعله يضيف فعلاً إلى الرواية الفلسطينية والعربية. كما نجد لغسان جهداً ريادياً

(٤) من الحوار الذي أجراه إلياس خوري مع جبرا إبراهيم جبرا عام ١٩٧٤، شؤون فلسطينية، العدد ٧٧، نيسان ١٩٧٨م.

(٥) إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، دار الهلال. العدد ٢٤٩، يونيو ١٩٦٩م.

(٦) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار ابن خلدون، بيروت ط ٢، نوفمبر ١٩٧٤م.

(٧) إلياس خوري، تجربة البحث عن الحق (مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة)، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، ص ٤٧.

في محاولته تقديم إنسان إسرائيلي كشخصية روائية في (عائد إلى حيفا).

لقد تميز الكاتب أيضاً باستطاعته رؤية الوطن في منظوره الطبقي، انه يرى في المصلحة العميقة التي تربط بين الكادحين وبين الثورة ما يفسر اندفاعهم لحمل السلاح قبل غيرهم.

«إن كتابات غسان مع تقدم مسيرته الفنية، تتجه أكثر للانحياز للكادحين من أجل فلسطين وتأكيد ثقته اللامحدودة بإمكاناتهم»<sup>(٨)</sup>.

ومن أهم ما يميز أدب غسان لغته الشعرية المكثفة. انها اللغة التي تتحول في دلالاتها كما نجد في (ما تبقى لكم) وهي القادرة على الإيحاء، الطبيعة في يد كتفاني يستخدمها كما يستخدم الرسام ألوانه بخفة وحيوية ومقدرة شديدة على الإيصال.

في روايته (رجال في الشمس) و (ما تبقى لكم) نجد إضافة للرواية الفلسطينية موضوعاً وشكلاً.

بيّن في الرواية الأولى ان اختيار طريق الهرب من المسؤولية يؤدي إلى طريق الموت وان لا خلاص إلا بالفعل الجماعي الذي يشير إليه دون تصريح آخر الرواية. وفي الرواية الثانية أشار إلى الفعل وإلى المجابهة التي هي طريق الخلاص. اما بالنسبة للشكل فقد لجأ في الرواية الأولى إلى أسلوب والرواية ذات الأصوات المتعددة في الفصول الأولى واتجه بعدها إلى البناء العضوي التقليدي ليكمل تتابع الحدث.

وفي الرواية الثانية اهتم بالشكل الفني بدرجة كبيرة. مستفيداً من إنجازات الرواية الأوروبية والأمريكية في الثلث الأول من هذا القرن وخاصة من رواية (الصحف والعنف) للكاتب الأمريكي ويليام فوكنر، وسيعرض البحث إلى المقارنة بين الروائيتين عند الوقوف المفصل برواية «ما تبقى لكم».

وفي (عائد إلى حيفا) نجد ربطاً ما بين الشخصية اليهودية وتاريخها لأول مرة في الأدب العربي كما لاحظت رضوى عاشور<sup>(٩)</sup>، حيث يربط غسان بين عذاب المضطهدين في كل مكان، عذاب الانسان الفلسطيني على يد الصهاينة وعذاب الانسان اليهودي على يد النازية.

وفي (أم سعد) نجد تبلوراً لرؤية غسان للوطن في منظوره الطبقي، إذ أنه منذ بدايات كتاباته استطاع أن يلتقط إمكانيات التمرد والرفض في المخيم ورأى القضية الفلسطينية من وجهة نظر فقراء الوطن، الذين يتأثرون على واقعهم ويحملون السلاح من أجل تحريرهم، لكن رؤيته هذه تبدأ في الوضوح أكثر وأكثر في أعماله المتأخرة التي تتسجم مع تبلور رؤيته السياسية كما نرى في (أم سعد) في الرواية و (عن الرجال والبنادق) في القصة القصيرة.

قدم غسان كتفاني للأدب العربي والأدب الفلسطيني أربع روايات مكتملة وثلاث روايات لم تكتمل، وأربع مجموعات من القصص القصيرة وثلاث مسرحيات. وأربع دراسات - اثنتان في أدب المقاومة الفلسطيني وواحدة في الأدب الصهيوني وواحدة عن ثورة ١٩٣٦م عدا عشرات المقالات النقدية والأدبية الهامة التي لم تجمع.

(٨) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص ١٨٠.

(٩) المصدر نفسه، ص ١٤٥ - ١٤٦.

والدراسات التي تناولت أدب غسان كنفاني ليست كثيرة. صحيح أن هناك مقالات كتبت عنه وعن أدبه، ولكننا لا نجد كتباً مستقلة كتبت عنه بشكل تحليل دراسي إلا قليلاً<sup>(١٠)</sup>.

ورغم قيمة المقالات المنشورة في الكتب أو الدوريات عن حياة غسان وأدبه في توضيح جوانب معينة وتبسيط الضوء على أخرى والمساهمة في تحليل مختلف أعماله النقدية والأدبية، فإن هناك ضرورة ملحة للدراسة المتأنية الدقيقة لأعمال غسان الأدبية لتبيان دوره في توطيد أركان الرواية الفلسطينية وتطور الرواية العربية بشكل عام.

وهذه الدراسة تقدم تحليلاً دقيقاً لروايات غسان كنفاني وقصصه القصيرة. يتناول كل رواية من زاوية بنائها الفكري وبنائها الفني مع التركيز - ما أمكن - على البناء الفني. كذلك بالنسبة لمجموعات الكاتب القصصية. وصولاً إلى تحديد مكانة الكاتب وإبراز قدراته الإبداعية بشكل يسهم في فتح الطريق أمام دراسات أعمق وأشمل للأدب الفلسطيني عامة وأدب غسان كنفاني خاصة.

والمنهج الذي سيسير عليه هذا البحث هو الذي ينطلق من النص ويبحث عن دلالاته الكامنة. ثم يبحث عن رؤية الكاتب للعالم تلك التي تشاركه فيها فئة اجتماعية محددة. ويعود ليربط ما بين النص ورؤية الكاتب للواقع من حوله وللوجود الانساني بوجه عام.

إن الأدب انعكاس للواقع بمركباته الاجتماعية، فالأدب ليس نتاجاً مجرداً من ملابساته، لكن نظرية الانعكاس لا تعني الانعكاس المأووي وإنما الانعكاس هنا معناه الاستعانة بالواقع للتعبير عن رؤية الأدب للعالم ولقضيته من خلال رؤية كلية للعالم كله.

والأديب فنان باحث، يحاول الوصول إلى شكل يرضى عنه ولو جزئياً من حيث أنه يعبر به عما يحس. لذلك فهو دائم التجديد في الشكل والتلمل من خلاله لينطلق إلى أفق أرحب من خياله محاولاً دائماً أبداً ألا يفقده التحليق الارتباط بالواقع الذي انطلق منه.

## حياته:

تمثل مسيرة غسان كنفاني الشعب الفلسطيني أصدق تمثيل. فلقد ولد بمدينة عكا بفلسطين يوم ٩ أبريل سنة ١٩٣٦م، وهذا التاريخ يحمل دلالة معينة عميقة عند أبناء الشعب الفلسطيني.

في هذا اليوم الذي ولد فيه غسان ولدت ثورة فلسطينية مميزة استمرت لأكثر من ثلاث سنوات، إذ أعلنت الجماهير في يافا، ١٩ نيسان (أبريل)، الاضراب وتبعتها بقية مدن وقرى فلسطين.

وقد نفذت المدن العصيان العام، في حين أقدم الفلاحون، في اليوم نفسه على خطوة أكثر تقدماً، إذ هجر عدد كبير منهم أراضيهم، وتفرقوا في جماعات مسلحة بادئين بذلك الكفاح المسلح في الجبال. وقد نسبت جريدة الاهرام لمحدث رسمي لحكومة الانتداب في ٢٤/٥/١٩٣٦م قوله: ان الطائرات البريطانية اكتشفت تجمعاً لعصابات عربية في الجبال، وأنها طاردتهم بقنابلها، وأعلن المتحدث ان الاضطرابات والاضرابات قد تحولت إلى ثورة مسلحة، وقد هاجمت مجموعة من الشباب العربي

(١٠) هناك حصر ص ٢٤ من البحث للكتب، الدوريات التي تناولت حياة غسان كنفاني وأدبه.

معسكراً للجيش البريطاني واستولت على البنادق والذخيرة»<sup>(١١)</sup>.

استمر الإضراب ستة أشهر، وهو أطول إضراب في التاريخ العربي الحديث واستمرت الثورة ثلاث سنوات كاملة، وسميت بالثورة الكبرى، وهي كبرى بالهبات المستمرة التي قام بها الشعب الفلسطيني ضد الاستعمار الانكليزي والاستيطان الصهيوني في أعوام ١٩٢٤، ١٩٢٦، ١٩٢٩م.

وحين انتهت الثورة بالفشل بسبب رخاوة قياداتها، ولتأمر سلطة الانتداب البريطاني والصهيانية وضربهما للثورة بشراسة، كان غسان في الثالثة من عمره.

وحين سقطت مدينة عكا في مارس سنة ١٩٤٨م في أيدي القوات الصهيونية كان غسان قد بلغ الثانية عشرة لا غير.

وخرج الصبي من بلده مع أسرته مهاجراً إلى دمشق ولم تعد أحواله المعيشية مع والديه كما كانت عليه من قبل.

كان والد غسان ينتمي إلى الطبقة المتوسطة الفلسطينية، لكنه لم يعد في نفس وضعه منذ أن ذهب إلى المنفى، وإن لم ينتقل من طبقة اجتماعية إلى أخرى كما يقول غسان وكما يرى بعض الدارسين.

يقول غسان:

«لم أكن بروليتارياً حقيقياً. بل انضمت إلى ما يشبه في لغتنا بـ «البروليتاريا الرثة» Lumpen Proletariat» التي لا يشكل أفرادها جزءاً من الجهاز المنتج، فهم يعيشون على هامش البروليتاريا»<sup>(١٢)</sup>.

وتقول رضوى عاشور:

«كان ترك فلسطين معناه انتقال أسرة كنفاني من طبقة اجتماعية إلى طبقة أخرى»<sup>(١٣)</sup>.

لكنني أرى أنه لم يخرج عن كونه ابناً للطبقة البرجوازية الفلسطينية. صحيح أنه انتقل من حالة معيشية طيبة إلى حالة أقل مستوى، ولكنه لم يخرج من إطار طبقته الاجتماعية.

كان مع والده المحامي وأسرته يعيش حياة متوسطة الدخل مما مكّنه من الالتحاق بمدرسة فرنسية تبشيرية، لكنه حين عاش في المنفى، اضطر إلى العمل مع أخوته كي يعول أسرته. عمل معلماً في المخيم وأكمل تعليمه الثانوي في نفس الفترة.

«لم يعترفوا بشهادة والدي حين ذهبنا إلى سوريا بادیء الأمر. لكنه كان قد حضر مؤتمراً في دمشق للمحامين مما جعلهم يعترفون بشهادته ولقد رجع إلى ممارسة المحاماة بعد فترة»<sup>(١٤)</sup>.

(١١) عبد القادر ياسين: كفاح الشعب الفلسطيني قبل ١٩٤٨م. مركز الأبحاث منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت - لبنان، أيار (مايو) ١٩٧٥م، ص ١٦٥.

(١٢) كاتب سويسري محاور مع غسان كنفاني، غسان كنفاني إنساناً واديباً ومناضلاً، ص (١٤٦).

(١٣) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص ٢١.

(١٤) فايزة كنفاني، من حديث أجرته الباحثة معها في الكويت، مايو ١٩٨١، نشر في مجلة الهدف ٢٩/٥/١٩٨٢م، ص ٣٨ - ٣٩، العدد ٥٨٩.

هذا يعني انه لم ينتقل من طبقة اجتماعية إلى أخرى. لقد ساءت أحواله المعيشية حقاً، لكنه ما زال ينتمي إلى الطبقة البرجوازية الصغيرة التي تحتوي ضمن شرائحها المختلفة على مستويات متفاوتة من الدخل: المتوسط الطيب الضعيف. ولا يمكننا أن نعتبره بحال من الأحوال كما وصف نفسه، من البروليتاريا الرتبة، بمفهومها العلمي<sup>(١٥)</sup>. لأنه لم يعد موقعاً من الانتاج رغم الضيق الذي أصابه مع أسرته.

«عمل غسان مع شقيقه غازي في لصق أكياس الورق الكبيرة بالصمغ. ثم عمل مدرساً في (الليانس) (مدرسة في حي اليهود) كانت تضم ١٢٠٠ طالب، كان يدرس مع صديقه محمود رمضان ولما يبلغا سبعة عشر عاماً. كوننا أصدقاءً من الطلبة وكانت مشاكل الطلبة محولة على أيديهما، وساهما في تنظيم إضرابات للمطالبة بحقوق المعلمين. ولقد بدأ غسان نشاطه السياسي منذ تلك الفترة. وتحسنت فيما بعد أوضاع الأسرة: فالوالد اشتغل وفايزة وغازي عملاً معاً»<sup>(١٦)</sup>.

التحق غسان بالجامعة / قسم الأدب العربي في دمشق. وذهب إلى الكويت ليدرس بالانتساب من هناك. وفي نفس الوقت انتسب إلى حركة القوميين العرب بعد أن جمعته الصدفة بالدكتور جورج حبش، وهو الرجل الأول في قيادة الحركة. وعمل في الكويت مدرساً في مدرسة ابتدائية هي مدرسة الغزالي يدرس التربية الفنية، وكان مسؤولاً عن المكتبة وكان مهتماً بتربية الحس الموسيقي للأطفال حيث كان يحضر لهم أسطوانات مخصصة.

ولم تمعه الدراسة الأكاديمية حتى أنه فشل في الامتحان في السنة الثانية الجامعية. لأنه كان ذا نشاط واسع في الأندية الثقافية والمجالات الصحفية. بالإضافة إلى نشاطه السياسي ضمن حركة القوميين العرب كما يقول فضل النقيب<sup>(١٧)</sup>.

وربما فصل من الجامعة بعد قضائه ثلاث سنوات فيها لأسباب سياسية كما يقول غسان<sup>(١٨)</sup>. ولا تعطينا الأسباب ولكن النتيجة هي أنه ترك الدراسة الجامعية وانصرف إلى مشاغله السياسية والأدبية وظل يعيش الموسيقى ويعشق الرسم.

وليس أدل على عشقه للموسيقى من تأمل كتابته عن السيمفونية الخامسة لبيتهوفن سنة ١٩٦١م<sup>(١٩)</sup>:

«السيمفونية الخامسة لبيتهوفن لو استمعت إليها، كيف تدق في العروق كشيء إلهي. كيف تخفق عميقاً عميقاً كأنها الشروش. ثمة بوق يوسعه أن يحمل أثقل فكرة في رأس. أثقل رجل ثم يجعل منها

---

(١٥) المجموعات التي تنتمي إلى البروليتاريا الرتبة، كما حددها ماركس، هي: «مجموعات المتشردين، والجنود المسرحين، وزبائن سجون مطلقو السراح، ونصابون، ومشعوذون، ومتسكعون، ونشالون، ومحتالون، ومقامرون، وقوادون، وأصحاب مواخير، وجمالون، ونساختون، ومتسولون، وباختصار جميع هذا الجمهور السائب المتنوع غير المحدد. (ماركس، الثامن عشر من برومير لوييس بونابرت، دار التقدم، فرع طشقند، ص ٧٨.

(١٦) الحديث الذي أجرته الباحثة مع فايزة كنفاني، مايو ١٩٨١، نشر في مجلة الهدف ٢٩/٥/١٩٨٢م.

(١٧) فضل النقيب، غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً، ص ٥٣.

(١٨) كاتب سويسري، حوار مع غسان، ص ١٣٢.

(١٩) من رسالة لفسان كنفاني إلى شقيقته فايزة. نشرت في مجلة الهدف ٢٩/٥/٨٢م.

عصفوراً صغيراً يحلق في سماء صافية عالية، ثم وتر، أوتار بوسعها أن تعصر الهم إلى الصدر كما يعصر «أوليس» العنب فيجعل منه ارتواء ليس غير.. أه أيتها الغالية كم أنا في حاجة لأسمع، لأكتب، لأقرأ لأتمدد في الفضاء، لأعصر همومي وأجعل منها ارتواء سعادة. لأقف تحت شباك بتهوفن وأغتسل بفيض النغم الإلهي ينسكب من فوق، وينبع من تحت، ويحوّمْ إلى اللاحد، فوق المكان، خلف الزمان.. إلى حيث لا أين ولا هنا.. كم احتاج كم تحتاج إلى هذا الوميض، هذا البرق الدائم، يترك كل شيء كما ينغسل العالم بذوب القضة، يضيء كل شيء، ولهول الضوء ينحجب كل شيء ويعيش أعيش، نعيش فوق فوق، لا تراب، لا أرض، لا سماء. ليس إلا الفراغ وهواء الصنوبر وجسد من رثة ليس غيرها. هذه حمى بتهوفن تجرّج ردي كعربة قلّتها الحصان فوق منحدر لا أشد ولا أهدب.. ويخيل إلي أنك، من فرط ما دق بتهوفن عروقي، تحسني الآن، يهز بأصابعه المعروقة القاسية، وحاجبيه المتصلين فوق عينيهِ الحادتين، تحسني يهز قدسية الصوت العالي. فيملاً أذان الناس بالنغمة التي حرّمها.. أنهم يصفقون الآن. انتهت السمفونية والناس منذ دقيقتين وأكثر يصفقون بجنون، كل واحد منهم الآن صار انساناً. لقد غسله بتهوفن غسل كل قاذوراتهم فوقوا يصفقون لانتصارهم على أنفسهم.

أما عن الرسم فلم يعشقه فقط بل مارسه بشغف وإتقان، مارسه في الكويت وفي بيروت.

«عندما دخل المستشفى في الكويت، علّقوا لوحاته في قسم الأمراض الباطنية، رسم لوحة جميلة عن مرض السكر، مثل فيها المرض بالوحش ثم الانسولين الذي يقام المرض»<sup>(٢٠)</sup>.

وحين أقيم معرض لرسومات غسان بعد استشهاده ٩ أبريل ١٩٧٣م في النادي الثقافي العربي في بيروت وجد أنه:

«رسم أكثر من ثلاثين لوحة عدا تصميمه لكثير من أغلفة الهدف وغلاف فلسطين (ملحق المحرر): كما خلّف عدداً قليلاً من الروائع النحتية وبعض رسوم الكاريكاتور»<sup>(٢١)</sup>.

وحين يعلم بمرضه، مرض السكر البشع، يفاجأ، وتكون تلك فترة سيئة من حياة غسان تراوده فيها أفكار الموت ويعيش في ذهول. يقرأ الشعر، يفكر في المطلق، يكتب رسائل شخصية، يصمت الفلسطيني في غسان، يتحرك الآخر برومانسية حاملة حزينة متحركة<sup>(٢٢)</sup>.

وتكون وسيلته الوحيدة لمقاومة المرض والتغلب على أفكاره الذاتية الرومانسية الاستغراق في القضية الكبرى، في عمل ينسبه مشاكله وأمراضه، وتتضائل معاناته الشخصية أمام معاناة شعب بأسره.

ويسافر إلى بيروت بناءً على طلب من حركة القوميين العرب التي ينتمي إليها. ويعمل ضمن هيئة تحرير مجلة «الحرية» (١٩٦٠ - ١٩٦٣) ويقرر:

«ما دمت لست ميتاً فستتصرف وكأنني لست مريضاً. منذ الآن وحتى النهاية، لن أسمح للمرض أن

(٢٠) من حديث مع فائزة كنفاني، أجرته الباحثة، مايو ١٩٨١م الهدف ٢٩/٥/٨٢.

(٢١) من حديث مع أني كنفاني، زوجة غسان كنفاني، أجرته الباحثة، مايو ١٩٨١م، الهدف ٢٦/٥/٨٢.

(٢٢) فضل النقيب، عالم غسان كنفاني، ص ٥٦ - ٥٧.

يتدخل في حياتي إلا مرة واحدة. مرة واحدة فقط<sup>(٢٣)</sup>.

ثم عمل في «المحرر» وهي جريدة ناصرية (١٩٦٣ - ١٩٦٧م)، ورأس ملحق «فلسطين» وهو ملحق أسبوعي كان يصدر عن (المحرر). ثم عمل في (الأنوار) (١٩٦٧ - ١٩٦٩م). وفي ٢٦ يوليو ١٩٦٩م ظهر العدد الأول من مجلة الهدف الأسبوعية الناطقة باسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين. وتولى غسان رئاسة تحريرها<sup>(٢٤)</sup>.

ولقد واكب غسان مسيرة «الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين» منذ تاريخها كحركة قومية عرب إلى أن تبنت الفكر الماركسي اللينيني - مرشداً ومنهجاً للعمل - مواكبة فاعلة، إذ أنه كان عضواً بارزاً في حركة القوميين العرب، ثم أنه حين شكلت الحركة تنظيمياً فدائياً هو «الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين» رأس تحرير مجلة الهدف الناطقة باسم الجبهة والمعبرة عن فكرها. ووصل إلى مرتبة قيادية كبيرة داخل الجبهة الشعبية. فكان قبل استشهاده عضواً في المكتب السياسي للجبهة.

وأهمية موقعه داخل التنظيم نابعة من فكره السياسي المرتبط بأفكار التنظيم الذي ينتمي إليه، وضرورة تعبيره عنه في كتاباته.

لكن الكتابة في الأدب تختلف عن الكتابة في السياسة رغم العلاقة الفكرية بينهما، ان الأدب حقل متميز، له استقلاله النسبي الذاتي، ولا يمكن أن يقيم إلا بواسطة أدوات تنتمي إلى حقله لا إلى حقل آخر، والسياسة أيضاً حقل خاص لممارسة متميزة، لكن هذا التمييز لا ينفي العلاقة بينهما، على شرط أن تكون علاقة مبصرة لا علاقة عمياء.

«يقدم الأديب من حيث هو ذات إنسانية حرة موقفاً سياسياً من العالم بينما يقدم عمله موقفاً أدبياً من العالم له أثر سياسي. ولا يتطابق موقف الأديب مع أثر موقف عمله إلا عندما يستطيع تحقيق التوازن بين مفهومه للعالم وبنائه الفني. فالأديب كإنسان، كفر، يقدم إذن موقفاً سياسياً مباشراً في حين يقدم عمله موقفاً مباشراً. لهذا فيبين الأديب والسياسة علاقة تداخل أي علاقة مباشرة وبين العمل الأدبي والسياسة علاقة تخارج أي علاقة لا مباشرة»<sup>(٢٥)</sup>.

لذلك لا ندهش حين نقرأ لغسان مقالاً سياسياً متفائلاً وآخر أدبياً يعبر عن الحزن والمعاناة.

وفي العالم الأول يعيش غسان متفائلاً باسمه ليكتشف أن ذلك ليس من حقه فيعيش في العالم الثاني حزينا متحزراً، «الفلسطيني» فيه يتنفس من كل الاتجاهات، ولكنه في القضية يتنفس من جهة واحدة، وبهواء خاص، هو ما زال يخشى أن يذيقه العالم على الهامش، وما زال يخشى أن يعامل كرقم، أي رقم، ١٣،<sup>(٢٦)</sup>.

ولعل هذه النظرة التي لا تربط الأدب بالسياسة بشكل أعمى - هي التي تفسر تطور غسان

(٢٣) المرجع نفسه، ص ٥٩.

(٢٤) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص ٢٤.

(٢٥) فيصل دراج، الأدب والسياسة علاقة ثلاثي أم علاقة اغتصاب، شؤون فلسطينية، عدد ٦٦، سنة ١٩٧٧م، ص

١٣٤ - ١٤٤.

(٢٦) فضل النقيب، عالم غسان كنفاني، ص ٦٠.



الأدبي قبل تطوره السياسي، لقد دهش غسان حين تابع تطور أبطاله في قصة (رجال في الشمس) حين شاهدها فيلماً ولم يكن قد قرأها مجدداً.

ولقد دهشت حين سمعت (مجدداً) حوار أبطاله حول مشاكلهم واستطعت أن أقارن حوارهم بالمقالات السياسية التي كنت قد كتبتها في الفترة الزمنية ذاتها فرايت بأن أبطال القصة كانوا يطلون الأمور بطريقة أعمق وأقرب إلى الصواب من مقالاتي السياسية»<sup>(٢٧)</sup>.

### ثقافته:

كانت ثقافة غسان كثفاني منوعة وواسعة، فلقد درس في مدرسة فرنسية تبشيرية، لكنه لم يكمل تعليمه فيها بسبب الهجرة. وكانت هذه الدراسة التي أفادته في فتح باب الاطلاع على الآداب الأخرى سبباً في الإحساس بالحرج لأنه لم يكن يتقن اللغة العربية، مما جعله يتكبد على دراسة الأدب العربي قبل أن يسجل تخصصه في الجامعة، يقول:

«كان ذلك عام ١٩٥٤م على الأغلب، اظن انني كسرت ساقاي في ذلك العام في حادثة. وكان علي أن الازم الفراش طوال ستة شهور عندما ابتدأت المطالعة بالعربية بصورة جدية»<sup>(٢٨)</sup>.

ولم يكتف غسان بدراسة اللغة العربية فقد اطلع على انجازات الغرب في دنيا الأدب بشكل عام والرواية بشكل خاص، ووجد في القصص الرومانسية والكلاسيكية المعروفة - في بداية حياته - صلة رائعة بأحلامه<sup>(٢٩)</sup>.

اطلع على كتابات فيكتور هيجو، وقرأ دوستويفسكي وديكنز وبلزاك وغوركي وتشيكوف. ووجد في قصصهم أصدقاءً كثيرين.

ويستطيع بغيرية الفن وصغر سنه أن يجرد كل أولئك الأبطال من ظروفهم الموضوعية والتاريخية ليعيشوا معه حياة واحدة، حياة الذين يثرون على الظروف المحيطة بهم ويوجدون لهم عالماً خاصاً، عالم التحدي»<sup>(٣٠)</sup>.

لقد غيرته الكتب، ويريد أن يغير الآخرين. يريد أن يفعل بالقرى ما فعلته به «البؤساء» أو «الأم»، ولكن بشكل فلسطيني. يقول:

«صعوبة القصة اني اريدها واقعية مئة بالمئة وينفس الوقت تعطي شعوراً هو غير موجود»<sup>(٣١)</sup>.

ونلمس تأثر غسان المباشر في قصصه القصيرة الأولى بهؤلاء الكتاب الذين شغف بعالمهم، فنجد مثلاً عالم الأطفال المتشردين يجتذب غسان، ويلتقط نماذج من واقعه المحيط به. نجد «حميد» المشرّد في (كحك على الرصيف) يقابل غافروش المشرّد في (البؤساء). بعد ذلك نجد «أم سعد» المناضلة تقابل

(٢٧) كاتب سويسري، حوار مع غسان كتلفني، ص ١٢٨.

(٢٨) كاتب سويسري، حوار مع غسان، ص (١٢٤).

(٢٩) فضل النقيب، عالم غسان كتلفني، ص (٤٩).

(٣٠) المرجع نفسه، ص (٤٩).

(٣١) المرجع نفسه، ص (٥١).

«الأم، المناضلة عند غوركي، رغم الاختلاف الجذري في تصوير الشخصيتين عند الكاتبتين لأن كل منهما يرسم صورة لها أصلها المختلف في واقعه. ويمر بها إلى أصل مغاير تماماً.

ويكون تأثير غسان بقراءاته كما هي الحال عند كل الأدباء أكبر في بداياته الأولى، لأنه مع قراءاته المتعمقة أكثر، ومع نضج شخصيته الأدبية، استطاع أن يكون لنفسه طريقاً خاصاً يميزه عن غيره من كتّاب القصة والرواية، ومن خلال الاطلاع المتجدد الذي يفرض نفسه على كل أديب. نرى أن غسان لم يقطع الصلة بآخر إنجازات الغرب في ميدان الأدب بشكل عام والرواية بشكل خاص. تابع إنجازات الرواية الأمريكية والأوروبية في الثلث الأول من هذا القرن، مما جعله يتأثر بجيمس جويس الأيرلندي ووليم فوكنر الأمريكي. ويظهر هذا التأثير في روايته (ما تبقى لكم) من زاوية التقنية الفنية واستخدام تيار الوعي في الرواية، واعتماد الزمن عنصراً أساسياً في البناء الروائي ويعترف غسان بتأثره هذا في حديث إذاعي أعيد نشره في مجلة «الهدف» بعد استشهاده:

«بالنسبة لفوكنر أنا معجب جداً برواية «الصب والنعف» وكثير من النقاد يقولون إن روايتي «ما تبقى لكم» هي امتداد لهذا الإعجاب بـ «الصب والنعف» وأنا أعتقد أن هذا صحيح... أنا متأثر جداً بفوكنر... ولكن «ما تبقى لكم» ليست متأثرة ميكانيكياً بفوكنر بل هي محاولة للاستفادة من الأدوات الجمالية والإنجازات الفنية التي حققها فوكنر لتطوير الأدب الغربي»<sup>(٢٢)</sup>.

كما نجد غسان يستخدم التكنيك الفني الذي دعاه هنري جيمس بـ (وجهة النظر) في روايته «رجال في الشمس» بشكل جزئي و «الاعمى والأطرش» بشكل كلي<sup>(٢٣)</sup>.

لقد قرأ غسان في الفلسفة الوجودية وفي فلسفة العبث، وتظهر آثار قراءاته في كتاباته لمسرحياته «الباب» و «القبة والنبي».

وتذكرنا المحاكمة في (القبة والنبي) بالمحاكمة عند كافكا، وحين نقارن مقارنة عابرة بين الاثنتين نجد أن المتهم عند كافكا يموت كالكلب أما عند غسان فهو يرفض حتى الحكم بالبراءة.

أما (الباب) فاتها تذكرنا بمسرحية (الذباب) لسارتر إذ يشترك البطلان في أن الأول ابن أسطورة يونانية والثاني ابن أسطورة عربية. فضلاً عن أن كليهما يقبل أي شيء إلا الانتكاس أمام هذه القوة التي تنفي عنه اختياره.

إن المقارنة السريعة (ذلك أن المقارنة التفصيلية المتمهلة مكانها عند تناول المسرحيات بشكل خاص) تقودنا إلى اكتشاف أن غسان يقدم تمرده كفلسطيني من خلال رفضه لمستويات قهر مختلفة، وبتقنية تعتمد على التجديد حياً وعلى الرمزية حياً آخر.

كذلك قرأ في الفكر الماركسي في بداية حياته قبل أن يعتنق هذا الفكر وما يفرضه من منهج أدبي.

---

(٢٢) «غسان كنفاني في آخر لقاء إذاعي»، الهدف، السبت ١٥ أيلول ١٩٧٢م، العدد ١٢٩، المجلد الخامس، ص (١٨).

(٢٣) «سمي هنري جيمس الطريقة في كشف حقائق القصة، القائمة على إثارة الموقف والشخصيات القصصية عن طريق عقل إحدى الشخصيات أو عقول عدة شخصيات، باسم وجهة النظر».

عن كتاب ليون إيدل، القصة السيكلوجية، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، نيويورك، ١٩٥٩م، ص ٧٨.

يقول غسان:

ولقد كنت ولا أزال معجباً بالأدباء السوفييت. غير أن إعجابي بهم كان مطلقاً آنذاك، وقد ساعدني ذلك في إذابة الجليد بيني وبين الماركسية. وقد اطلعت على الماركسية في مرحلة مبكرة من خلال قراءاتي وإعجابي بالكتاب السوفييت. وكان زوج شقيقتي قائداً شيوعياً بارزاً. وكانت شقيقتي قد تزوجت عام ١٩٥٢م. وقد أثر زوج شقيقتي على حياتي في تلك المرحلة المبكرة. وأيضاً عندما ذهبت إلى الكويت أقمت مع شبان آخرين في بيت واحد وكان مجموعنا سبعة أشخاص. وبعد بضعة أسابيع من وصولي اكتشفت بأن السنة الآخرين كانوا يشكلون خلية شيوعية. إذن باستطاعتي القول بأن اتصالاتي كانت ممتازة. وبالتالي باشرت بالقراءة عن الماركسية في مرحلة مبكرة جداً. ولا أدري كم استوعبت في ذلك الحين وفي تلك المرحلة، تحت تأثير تلك الانفعالات في ظل حركة القوميين العرب، ليس في وسعي أن أقيس مدى فهمي أو استيعابي للمادة التي أقرأها. غير أن المضمون لم يكن غريباً علي<sup>(٢٤)</sup>.

ويؤكد غسان أن التأثير الأكبر في كتاباته كان يرجع إلى الواقع نفسه. مشاهداته، تجارب أصدقائه وعائلته وإخوانه وتلاميذه وعن تعايشه في المخيمات مع الفقر والبؤس يقول:

«ربما كان ولعي بالأدب السوفييتي عائد إلى أن ذلك الأدب يعبر عما كنت أشاهده في الواقع، ويحلله ويعالجه ويصفه. لقد استوحيت كافة أبطال رواياتي من الواقع الذي كان يصدمني بقوة وليس من الخيال. كما أنني لم اختر أبطالاً لأسباب فنية (أدبية) لقد كانوا جميعاً من المخيم وليس من خارجه أما الشخصيات الفنية في قصصي الأولى فقد كانت دائماً شريرة. وذلك عائد إلى (تجربتي مع) مرؤوسي في العمل. إذن كان للحياة نفسها التأثير الأكبر (على كتاباتي)»<sup>(٢٥)</sup>.

#### أعماله:

كان غسان بين الرابعة عشر والخامسة عشر من عمره. حين أحس إحساساً حقيقياً بواقعه. واستوعب النكبة الفلسطينية التي كان يعيشها مع أسرته. أحس الغربة في هذا العالم، كان يذهب إلى المدرسة، ويعمل في المطعم، وفي المطبعة، وفي هذا الجو كان كل شيء يبدو رتيباً مملأاً بالنسبة إليه. أمسك أولاً بالفرشاة والألوان ليكوّن عالماً خاصاً به مضيئاً مختلفاً عن العالم الباهت المحيط.

وفتح الرسم لفسان عالماً خاصاً يتحرك فيه ويرتاح إليه، ويبحث فيه عن أشياء. كان يقرأ في كتب الفلسفة والتاريخ فيملها، وأخيراً وجد ما يريد. إنها القصص الرومانسية التي تقربه إلى العالم الذي يعيشه.

وأول ما دفعه إلى الكتابة حادثة هزته:

اقترب طفل فقير من مار من المارين يطلب حسنة، فأعطاه الرجل خمسة قروش، ويركض الطفل فوزاً لميزان على باب صيدلية قريبة ليزن نفسه بالقروش الخمسة يضحك غسان طويلاً وتستحوذ الحادثة على إحساسه. هل هو غافروش فلسطيني؟ هل هناك مشردون لهم عالم خاص يعيشون بيننا ولا

(٢٤) كاتب سويسري، حوار مع غسان، ص ١٢٩.

(٢٥) المصدر نفسه، ص (١٢٩).

نعرف عنهم» (٣٦).

يهرع للقلم كي يكتب قصة. يكتب ويعزق، يريد أن يكتب ما يمكن أن يحدث أثراً قوياً كما أثرت فيه قصص غوركي وهيغو وغيرهم.

يكتب بداية لقصة «أول عائد» ثم لا يكملها، يكمل ما يريد بالألوان والزينة، يرسم وجهاً حاد الملامح يريه لأصدقائه. هذا هو ما يريد التعبير عنه.

وينشر غسان أول قصصه القصيرة عام ١٩٥٦م بعنوان «شمس جديدة» تدور حوادثها حول طفل من غزة (٣٧).

وبعد ما يواصل الكتابة والنشر، حيث نجد أنه كتب سنة ١٩٥٦م قصتين قصيرتين نشرهما فيما بعد في قصة واحدة (ثلاث أوراق من فلسطين). حيث صور تاريخ الشعب الفلسطيني من خلال الأوراق الثلاث.

ويبدأ إحساس الكاتب الطبعي منذ نزوحه إلى دمشق وتعليمه في مخيم اللاجئين.

«كنت أغضب دائماً لدى مشاهدتي طفلاً نائماً أثناء الصف، وببساطة اكتشفت السبب: لقد كان هؤلاء الأولاد يعملون في الليل، يبيعون الحلوى أو العلكة أو ما شابه في دور السينما والطرقات، وبالطبع كانوا يأتون إلى الصف وهم في غاية التعب، أن حالة كهذه تقود الإنسان فوراً إلى جذور المشكلة» (٣٨).

كما أن حادثة أخرى جعلته يدرك واقع اللاجئين أكثر. ويفهمهم، ويحاول أن يقوم بدور مختلف عن دور المعلم العادي معهم. أنها اللحظة التي وقف فيها على اللوح يحاول رسم تفاحة وموزة كما هو مطلوب في برنامج التعليم السوري:

«في تلك اللحظة انتابني شعور بالغربة والغربة وعدم الانتماء، وأذكر جيداً بأنني شعرت في تلك اللحظة بأن علي أن أقوم بعمل ماء» (٣٩).

ياشر غسان عمله: محى اللوح وطلب من الأطفال أن يرسموا المخيم.

إن التصاق غسان بالواقع الحياتي للاجئين في تلك الفترة جعله قادراً على التقاط الإحساس بالظلم الطبعي والتعبير عنه بشكل عاطفي منذ البداية. وفي الكويت تصبح الكتابة هاجسه الأول، يكتب وينشر في مجلات متفرقة إلى أن يصدر أول مجموعة قصصية سنة ١٩٦٠م.

ويأتيه المرض. مرض السكر، فيتوقف عن الكتابة ويعيش في ذهول. يقرأ الشعر، ويفكر في المطلق، ويكتب رسائل شخصية.

---

(٣٦) فضل النقيب، عالم غسان كنفاني، ص (٥٠).

(٣٧) كاتب سويسري، حوار مع غسان كنفاني، ص (١٣٧). لم تنشر القصة ضمن أي مجموعة قصصية لغسان، ولم تعثر الباحثة على مكان نشر القصة الأساسي.

(٣٨) كاتب سويسري، حوار مع غسان، ص (١٣٥).

(٣٩) المرجع نفسه، ص (١٣٦).

«صممت «الفلسطيني» في غسان، ويتحرك «الشخص الآخر» برومانسية حاملة وحرزينة ومتحركة»<sup>(٤٠)</sup>.

وتكون عودته إلى الكتابة مقترنة مع العمل السياسي، إذ أنه يذهب إلى بيروت ملبياً طلب هيئة تحرير مجلة (الحرية) التي عرضت عليه الانضمام إليها. يترك كل شيء ويلتحق بها.

يقنع غسان نفسه أنه مع تغيير الجوسيسستيد نفسه ويعاود الكتابة كالسابق. ويكتب لصديق له:

«في البداية اعترف أنني خفت من المرض وحتى الموت، خصوصاً لحظات الإغماء فقدت كل قدرة على التصرف بشكل منطقي. ولكن يبدو لي الآن أنه من المفروض على الذين يهتمون بالكتابة أن يتعاملوا مع المنطق أخيراً. لقد حاولت أن أكتب عن مرضي، فلم أجد شيئاً أكتبه، لذلك تبدو لي القضية أبسط من بسيطة، أن أقوى شكل يأخذه المرض هو عندما يسبب الموت، وهذا ما يحدث مع الإنسان مرة واحدة»<sup>(٤١)</sup>.

في بيروت يكتب غسان بغزارة، يكتب الرواية، القصة القصيرة، المسرحية، المقالة الأدبية، عدا كتاباته السياسية المتعددة.

ولا يتدخل المرض في حياة غسان (كما وعد)، إلا مرة واحدة فقط، حين استشهد في صباح الثامن من يوليو ١٩٧٢م. وقد ترك لنا بالإضافة إلى نضاله السياسي وعمله الصحفي أربع مجموعات من القصص القصيرة هي:

- موت سرير رقم ١٢، ١٩٦١م، منشورات دار منيمنة - بيروت.
  - أرض البرتقال الحزين، حزيران ١٩٦٣م، منشورات الاتحاد العام لطلبة فلسطين، بيروت.
  - عالم ليس لنا، شباط ١٩٦٠م، منشورات دار الطليعة - بيروت.
  - عن الرجال والجنائذ، تشرين الأول ١٩٦٨م، منشورات دار الآداب - بيروت.
  - ظهر فيها الفلسطيني المعذب، الذي يتنفس مشاكل مجتمعه وواقعه، ويتقدم إلى الأمام، بإيجابية وأربع روايات مكتملة، هي:
  - رجال في الشمس، كانون الثاني ١٩٦٣م، منشورات دار الطليعة - بيروت.
  - ما تبقى لكم، أيلول ١٩٦٦م، منشورات دار الطليعة، بيروت.
  - أم سعد، ١٩٦٩م، منشورات دار العودة، بيروت.
  - عائذ إلى حيفا، ١٩٦٩م، منشورات دار العودة، بيروت.
- وأبطال رواياته جميعاً هم الجماهير البسيطة، كذلك نجد تجديداً في التشكيل الجمالي، خاصة في «رجال في الشمس» و «ما تبقى لكم»، مما يضيف إلى الرواية العربية ويثريها.

(٤٠) فضل النقيب، عالم غسان كنفاني، ص ٣٢٥.

(٤١) كاتب سويسري، حوار مع غسان، ص ٥٩.

ومناك ثلاث روايات لم تكتمل هي:

- بروفوق نيسان: نشرت، أولاً، في مجلة شؤون فلسطينية، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٢م، العدد ١٣، (١٨١ - ١٩١)، ثم نشرت ضمن الآثار الكاملة، مع بقية الروايات.
  - العاشق: تشرين الثاني (١٩٧٢م)، الآثار الكاملة، ج ١ منشورات دار الطليعة، بيروت.
  - الأعمى والأطرش: تشرين الثاني (١٩٧٢م)، الآثار الكاملة، ج ١ منشورات دار الطليعة، بيروت.
- وكان غسان في هذه الروايات يتجه إلى مرحلة أكثر نضجاً في فن الرواية بالرغم من أنها غير مكتملة.

وكتب ثلاث مسرحيات هي<sup>(٤٢)</sup>:

- الباب، كانون الثاني، ١٩٦٤م، بيروت.
  - القبعة والنبي، نشرت في مجلة شؤون فلسطينية، نيسان ١٩٧٣م ثم أعيد نشرها ضمن المجلد الثالث، المسرحيات.
  - جسراً إلى الأبد، وهي تمثيلية إذاعية أرادها أن تذاع في حلقات، وأغلب الظن أن غسان احتفظ بها مخطوطة<sup>(٤٣)</sup>.
- والحقيقة أن غسان لم يكن كاتباً مسرحياً وإن حاول الكتابة للمسرح، أما كتبه النقدية فقد أثرت المكتبة العربية والفلسطينية بكتب هامة هي:
- «في الأدب الصهيوني» تشرين الثاني، ١٩٦٧م، منشورات مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت.
  - تناول في الكتاب بالدراسة والتحليل والنقد نتائج الصهاينة الأدبي.
  - «أدب المقاومة في فلسطين المحتلة» (١٩٤٨ - ١٩٦٦م) ١٩٦٦م، منشورات دار الآداب، بيروت.
  - «الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال» (١٩٤٨ - ١٩٦٨م)، ١٩٦٨م منشورات مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت.
- لقد كشفت هذه الكتب عن الأدب الفلسطيني، تتبعاً ونقداً، وكان له الفضل في إبراز الشعر الفلسطيني في الأراضي المحتلة.

«قام غسان بعملية الفدائية الشهيرة: الاعلان عن وجود شعر في الأرض المحتلة، كما انه حين كتب في الأدب الصهيوني كان قد قدم أول دراسة عربية عن واحدة من أخطر الموضوعات الصهيونية، وكان بذلك جديداً وكاشفاً ورائداً كما تدعى»<sup>(٤٤)</sup>.

(٤٢) لم ينشر في حياته سوى واحدة من المسرحيات هي: الباب.

(٤٣) جبرا إبراهيم جبرا - مقدمة - الآثار الكاملة، المجلد الثالث، المسرحيات.

(٤٤) محمود درويش - مقدمة - الآثار الكاملة، المجلد الرابع، الدراسات الأدبية ١٩٧٧م، دار الطليعة، بيروت، ط ١.

وأخيراً كتب قصّة واحدة للأطفال بعنوان (القنديل الصغير)<sup>(٤٥)</sup>: دار الفتي العربي، ط ١ يناير كانون الثاني ١٩٧٥م، سلسلة الافق الجديد، ط ٢ اغسطس (آب) ١٩٧٥م، بيروت.

ولقد رسم رسوماتها بنفسه وهي تعبر عن حبه الشديد للأطفال وحرصه على تعليمهم قيماً هامة في حياتهم، فقد بين لهم ان المهم ليس اكتساب المعرفة وإنما المهم إشراك الجماهير بها حتى تكون لها قيمة ممتعة.

وبعد استشهاده تألفت لجنة لتخليد أعماله، نشرت أربع مجلدات<sup>(٤٦)</sup>:

- المجلد الاول - الروايات - تشرين الثاني، ١٩٧٢م.

- المجلد الثاني: القصة القصيرة - حزيران (يونيو)، ١٩٧٣م.

- المجلد الثالث: المسرحيات - تشرين الاول (أكتوبر)، ١٩٧٨م.

- المجلد الرابع: الدراسات الادبية - كانون الاول (ديسمبر)، ١٩٧٧م.

وهناك مجموعة من الروايات والدراسات الفكرية والتاريخية والنقدية، التي لم تنشر في كتب، وهي:

الشيء الآخر أو «من قتل ليل الحايك؟» رواية، وقد نشرت على حلقات اسبوعية، عام ١٩٦٦م، في مجلة «الحوادث»، ولم يبق كنفاني بإعادة نشر الرواية في كتاب مستقل<sup>(٤٧)</sup> اللوتس الأحمر الميت (رواية) ١٩٦٦م.

ثم اشترقت آسيا (كتاب عن رحلة إلى الصين) نشر على حلقات اسبوعية عام ١٩٦٥م.

ترجمة «صيف ودخان» لتنيسي ويليامز ١٩٦٤م.

وفي عام ١٩٨٠م أعيد نشر المجلدات الاربعة التي سبق نشرها في فترات متفاوتة وكذلك نشرت ستة مؤلفات منفردة في طبعات مجزأة ومنها واحدة لم يسبق نشرها في المجلدات سابقاً ولم يسبق أن صدرت في كتاب<sup>(٤٨)</sup> وفي عام ١٩٨١ أعدت ستة مؤلفات أخرى بنفس الأسلوب للنشر.

وتنشر في الدانمارك حالياً ترجمة لمجموعة من قصص غسان، كما سبق أن نشرت قصة «رجال في الشمس» في السويد والنرويج وقدمت تمثيلية في الاذاعة السويدية كذلك نشرت مجموعة من قصصه

---

(٤٥) كتب (القنديل الصغير) إلى ابنة اخته، ليس، في عيد ميلادها، وكان قد تعود أن يهديها كتاباً من تأليفه، مزيناً برسوماته في عيد ميلادها، واستمر على هذا من سنة ٥٠ يوم ولادتها حتى سنة ٦٦، لم ينقطع عن هذه العادة سوى مرة واحدة، أرسل لها (مجلد فلسطين) معتزلاً عن كتاب المتوقع، وبعدها درج على إهدائها نسخاً خاصة من كتبه - من حديث السيدة فائزة كنفاني شقيقة غسان إلى الابنة، نشر في الهدف ٢٩/٥/١٩٨٢م.

(٤٦) لقد اعتمدت في دراستي على هذه المجلدات.

(٤٧) و (٤٨) لم تستطع الباحة الحصول على المؤلفات المنفردة، التي تحتوي على المؤلفات الجديدة، التي لم يسبق ظهورها في كتاب، وذلك لصعوبة الاتصال بمركز النشر في بيروت.

بالانكليزية والفرنسية والهولندية واليابانية والروسية والهنغارية والالمانية ومجموعات أخرى تعد للنشر في بولندا وتشيكوسلوفاكيا وفي فييتنام قدمت قصة من قصص غسان على التلفزيون.

وهناك مجموعة من قصصه مقررّة على طلاب الصفوف التكميلية في سوريا وأخرى على طلاب البكالوريا. وفي المغرب قررت «عائد إلى حيفا» على طلاب البكالوريا و«رجال في الشمس» تدرس لتقرر على «طلاب الأدب العربي» كذلك في تونس والنسخة الانكليزية مقررّة على طلاب الأدب الانكليزي في الجامعة اللبنانية، كما قررت إحدى قصصه القصيرة على طلاب الجامعة الأميركية في بيروت<sup>(٤٩)</sup>.

الكتب التي تناولت أدب غسان كنفاني قليلة، ولكن هناك مقالات كتبت عنه وعن أدبه. ونستطيع حصر الكتب التي تناولت حياة غسان كنفاني وأدبه ثم حصر الكتب التي تحتوي مقالات أدبية عنه. وهناك الدوريات التي احتوت مقالات هامة عن أدبه.

### الكتب:

- د. رضوى عاشور: الطريق إلى الخيمة الأخرى (دراسة في أعمال غسان كنفاني)<sup>(٥٠)</sup>.
- إحسان عباس، فضل النقيب، الياس خوري: غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً<sup>(٥١)</sup>.

### كتب فيها مقالات عنه:

- الياس خوري: تجربة البحث عن أفق.
- د. خالدة سعيد: حركية الابداع (دراسات في الأدب العربي الحديث).
- فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية.
- شكري عزيز ماضي: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية.
- محسن جاسم الموسوي: الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة.
- د. شكري عياد: دراسات في التفسير الحضاري للأدب (الرؤيا المقيدة).
- أحمد أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني من عام ١٩٥٠ - ١٩٧٥، رسالة دكتوراه.
- عبد الرحمن بسيسو: الماثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، رسالة ماجستير.
- يعني العيد: ممارسات في النقد الأدبي.

---

(٤٩) مؤسسة غسان كنفاني الثقافية - تقرير عن أعمال المؤسسة لعام ١٩٨٠ - ١٩٨١م، بيروت، لبنان.  
(٥٠) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، دار الآداب، بيروت، ط ١، حزيران/ يونيو ١٩٧٧.  
(٥١) إحسان عباس، والياس خوري، وفضل النقيب، غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، تموز ١٩٧٤م.



## دوريات فيها مقالات عنه:

- أحمد خليفة، بلال الحسن، ف. المنصور: شؤون فلسطينية - العدد ١٣.
  - فاروق عبد القادر (غسان المنفى والقداء): الطليعة.
  - د. فيصل دراج (الشعب - البطل في التاريخ): شؤون فلسطينية، سبتمبر ١٩٧٥م.
  - افنان القاسم (طريق الكاتب والمناضل الثوري): شؤون فلسطينية تموز ١٩٧٥م.
  - سهيل عمرو الخالدي (محاولة في قراءة أدب غسان): الأعلام العدد ٧ نيسان ١٩٧٧م.
  - محمود درويش (مقدمة المجلد الرابع - الآثار الكاملة - المجلد الرابع).
  - يوسف ادريس (مقدمة المجلد الثاني - الآثار الكاملة - المجلد الثاني).
- ورغم أهمية الكتب والمقالات المنشورة في كتب ودوريات عن حياة غسان وأدبه، في توضيح جوانب وتسليط الضوء على أخرى، وفي المساهمة في تحليل مختلف أعماله النقدية والأدبية فإن هناك أهمية كبيرة للدراسة المتكاملة الشاملة، التحليلية الدقيقة لأعمال غسان الأدبية.
- أما بحثي هذا فقد قصرته على أعمال غسان كثنائي القصصية (الرواية والقصة القصيرة). ذلك أن كونه روائياً وقاصاً هو أساس عمله الإبداعي، هذا إلى جانب أن فنه المسرحي وإنتاجه النقدي يحتاج درساً خاصاً ليتناول بالتركيز كل ضرب من الإبداع لديه على حدة. وليتناول دراسته الأدبية والنقدية على حدة، أي يحتاج باحثاً يعطي كل جانب من الجوانب حقه من التركيز وحقه من البحث الحاد وصولاً إلى نتائج محددة موضوعية.
- ولقد بدأت مسيرة هذا البحث برعاية الأستاذ عبد المنعم تليمة، الذي خط لي طريقه، ورعى خطواته الأولى، ولظروف سفره إلى الخارج انتقل الإشراف إلى الأستاذ جابر عصفور، الذي ساعدني في التمكن من أدوات البحث، وكانت توجيهاته ومناقشاته الدائمة معي مصدر إثراء فكري عظيم، ولظروف خاصة تولت الأستاذة الكبيرة الدكتورة سهير القلماوي رعاية البحث حتى شهد ملامحه الأخيرة.
- والآن وبعودة الأستاذ جابر عصفور إلى الجامعة وإلى طلابه الذين يعتزون به، ومع تجربتي الطويلة مع هذا البحث، لا يسعني إلا أن أعبر عن عميق اعتزائي وتقديري لاساتذتي ولجميع من ساهم معي في إنجاز هذا البحث.



## الباب الأول

سمات عامة



## التطور التاريخي:

لفسان كنفاني أربع روايات مكتملة، هي:

- رجال في الشمس، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٣م.
- ما تبقى لكم، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٦م.
- أم سعد، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩م.
- عائد إلى حيفا، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩م.

وله ثلاث روايات لم تكتمل، هي:

- العاشق، مجلة شؤون فلسطينية، العدد ١٦، كانون الأول، ١٩٧٢م.
- الأعمى والأطرش، مجلة شؤون فلسطينية، العدد ١٦، كانون الأول، ١٩٧٢م.
- يرقوق نيسان، مجلة شؤون فلسطينية، العدد ١٣، أيلول، ١٩٧٢م.

وهذه الروايات السبع، اعتمدتها لجنة تخليد ذكرى الشهيد غسان كنفاني، عندما نشرت أعماله الكاملة.

فإذا نظرنا إلى الزمان الروائي داخل كل رواياته، نجد أن: العاشق: ما قبل سنة ١٩٤٨م. (رجال في الشمس) و (ما تبقى لكم): بعد أحداث سنة ١٩٤٨م وقبل هزيمة ١٩٦٧م. و (أم سعد) و (عائد إلى حيفا) بعد هزيمة سنة ١٩٦٧م. وأما (الأعمى والأطرش) و (يرقوق نيسان). قبل سنة ١٩٧٢م.

ولا بد أن نذكر أن نضوج رؤية الروائي لعالمه وواقعه لا ترتبط لا بالزمن الداخلي ولا بالزمن الخارجي للرواية، فمثلاً (رجال في الشمس) التي كتبت ١٩٦٣م وتناولت أحداث ما بعد سنة ١٩٤٨م بعدها النقاد أنضج رؤية للعالم من روايته (عائد إلى حيفا) التي كتبت سنة ١٩٦٩م وتناولت أحداث ما بعد سنة ١٩٦٧م.

إننا نرى أن الأولى بنا أن نتناول العمل الأدبي في علاقته بالمجموع وأن نحاول تحديد الدلالات المشتركة في الروايات وصولاً إلى علاقتها بعضها ببعض، ومن ثم علاقتها بالعالم الخارجي.

قضية الثورة الفلسطينية هي موضوع كنفاني في كل ما قد كتب، ولا نجد لديه أوهاماً حول طريق الخلاص وهو الإيمان بالكفاح المسلح وسيلة وحيدة لتحرير الأرض. ففي روايته الأولى (رجال في الشمس) يدين الحلول الفردية ويحذر الفلسطينيين من المصير الذي ينتظر سجناء داخل الصهيريج الكبير، في حال ركضهم وراء لقمة العيش في دول النفط.

ويطرح السؤال الذي كان يلح على وجدان الكاتب في تلك الحقبة التاريخية:

لماذا لا يصرخ الفلسطينيون داخل الصهيريج الكبير الذي يعيشون داخله، لماذا لا يبحثون عن

الطريق لماذا لا يدقون باب الخزان؟

ويعطي الإشارة بأنهم في ذروة الازمة في روايته الثانية (ما تبقى لكم) بأن يشير إلى الطريق، طريق الفعل فالبطل هنا داخل الفعل التاريخي.

ولقد بدأت تتكشف له إمكانية صنع اللحظة<sup>(١)</sup>. تجسد العدو في هذه الرواية وأصبح ملموساً بعدما كان غائباً في روايته الأولى.

ونجد انه كتب في السنة نفسها ١٩٦٦م رواية العاشق ولم يكملها، ونحن لا نرى في الرواية مجرد إشارة إلى الفعل، إنما نرى العمل الفلسطيني المسلح متجسداً من خلال شخصية العاشق، تلك الشخصية التي تردنا إلى سنوات الاحتلال البريطاني في تاريخ فلسطين لتجسد لنا ملامح البطل الملحمي الذي لا يطرح سؤالاً وإنما يباشر العمل المسلح ضد الاحتلال.

وبعد ثلاث سنوات تصدر أم سعد ثم عائد إلى حيفا في نفس السنة، أم سعد في مطلعها وعائد إلى حيفا آخرها، وهذه هي السنة التي شهدت امتداداً جماهيرياً واسعاً للثورة الفلسطينية المسلحة.

لقد انبثقت الثورة المسلحة، الثورة التي بشر غسان لها ورأى حتمية انبثاقها، ولما كان ملتحمًا بها فقد أخذ يتأثر بها ويؤثر فيها. ويلتقط نماذجها الايجابية مسلطاً عليها الضوء من خلال علاقتها بالجماهير.

فأم سعد جاءت لتحمل نبض الثورة ومادتها الاساسية: الجماهير الكادحة، تلك الجماهير التي آمن بها، جماهير تعلم الفنان ويعلمها.

ومن خلال روايته نرى الثورة التي جاءت لتدك القيم الاجتماعية البالية القديمة وتقدم مكانها قيماً ثورية جديدة.

أما «عائد إلى حيفا» فشخصياتها تنتمي إلى الطبقة الوسطى الفلسطينية، وبهذه الحقيقة تفسر مواقفها المختلفة في الرواية.

ويتوقف غسان سنوات أخرى لم يعرف عددها تحديداً، يكتب روايتين ولا يكملها: (الاعمى والاطرش) (برقوق نيسان).

وتذكر لجنة تخليد غسان كنفاني أن الاعمى والاطرش قد كتبت في فترة ليست بعيدة<sup>(٢)</sup>.

وقد قطع غسان في كتابتها شوطاً كبيراً، ومع انها لم تكتمل فهي هامة وأساسية في دراسة فنه الروائي. ذلك أن بها تصوراً لنموذجين اختيرا بعناية شديدة يعبران عن أقصى آيات الانسحاق الإنساني، مما يجعلهما صالحين لأن يرمزا لاكثر من معنى. انهما معذبان فلسطينيان يرتبطان بصورة المعذبين في كافة أنحاء الارض.

أما (برقوق نيسان) فقد كانت آخر رواية كتبها غسان قبل استشهاده لكنه لم يكتب منها إلا

(١) الياس خوري «البطل الفلسطيني» في قصص غسان كنفاني، غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضل، ص (١١٢).

(٢) الأتار الكاملة، ج ١، منشورات دار الطليعة، بيروت، تشرين الثاني، نوفمبر، ١٩٧٢م، ص (٤١٥).

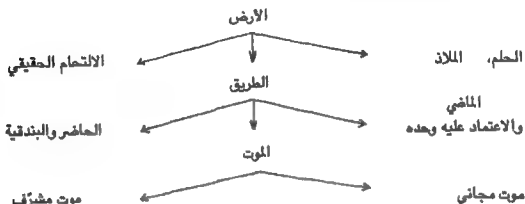
صفحات قليلة، وهي تتحدث عن فترة الاحتلال الصهيوني للأراضي المحتلة بعد سنة ٦٧م. ويتميز بشاعرية مكثفة، ويتجديد واضح في الأسلوب، إذ أنه عمد إلى أسلوب الهوامش الموازية التي ترد الحاضر إلى الماضي وترسم للقارئ خلفية غنية عن الشخصية.

### التحليل الموضوعي:

روايات غسان كنفاني الأربع المكتملة والثلاث غير المكتملة تحتوي على عناصر أساسية تتكرر في كل منها: الأرض، الطريق، الموت.

هذه العناصر يختلف تمثلها والنظر إليها من رواية إلى أخرى لكنها تمثل المحاور التي ينطلق منها كنفاني في رواياته.

وهذه المحاور تكشف لنا رؤية غسان للعالم بشكل واضح، تلك الرؤية التي تتمثل في المواجهة بين الأرض المقتصبة والطريق الذي يبشر بوجود أتباعه للوصول إلى هذه الأرض والموت المرصود في طريق الفلسطيني للوصول إلى هدفه.



ونجمع المتوازيات على الشكل التالي:

الحلم، الملائد		الماضي السلبي		الموت الرخيص المجاني
الالتحام الحقيقي		البندقية		الموت المشرف

ونجد أساس هذه الرؤية في حركة الشعب الفلسطيني المسلحة التي بدأ يصورها غسان بشكل جدير منذ أول رواياته ثم في حركة المقاومة المسلحة التي برزت بشكل علني بعد سنة ٦٧م.

ونجد أن المنظور الذي ينطلق منه غسان في رؤيته للعالم ممثلاً في رواياته هو منظور واقعي يتلمس أبعاد حركة الواقع مكتفياً حيناً بنقد الواقع بمرارة شديدة مبرزاً بعض العوامل الإيجابية دون التركيز عليها كما في - رجال في الشمس - عائد إلى حيفا وما تبقى لكم.

كما نجد في روايات أخرى يجسد العوامل الإيجابية وقوى التغيير مبرزاً إياها بشكل مميز كما في - أم سعد - العاشق - برقوق نيمسان.

## الأرض:

علاقة الكاتب بالأرض علاقة وثيقة إلى درجة التوحد. لا نجد رواية من رواياته تخلو من ذكر الأرض - الأرض في فعلها فهي تخفق، تتفجر، تتضرج، وفي لونها، فساعد أم سعد الأسمر القوي يشبه لونه لون الأرض. ثم في كونها كائنًا حياً. فهو يستخدم تعابير مثل:

قلب الأرض، وطوبى الأرض، رحم الأرض، عمق الأرض.

في (رجال في الشمس) نجد الأرض حبيبة تجسد الحلم بالراحة والطمأنينة والاستقرار يقترب أبو قيس من الأرض ويحس ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض ما زال منذ أن استلقى هناك أول مرة، يشق طريقاً قاسياً إلى النور قادماً من أعماق أعماق الجحيم<sup>(٣)</sup>.

الأرض التي حين يتنفس رائحتها يحس كأنه يحمل بين كفيه الحانتين عصفوراً صغيراً. هي الأرض التي يحملها بين أضلعه، حلماً وأعداً لا يدرى الطريق الأمثل إلى تحقيقه وهي الملاذ الذي يلجأ إليه كلما اشتدت به أزمة كما حصل بعد لقاء أبو قيس بالمهرب السمين.

وحين أحس أبو قيس «أن رأسه كله قد امتلأ بالدمع من الداخل فاستدار وانطلق إلى الشارع عاد فارتمى ملقياً صدره فوق التراب الندي أخذ يخفق تحته من جديد بينما انسابت رائحة الأرض إلى أنفه وانصبت في شرايينه كالطوفان»<sup>(٤)</sup>. ويلتقي حامد في (ما تبقى لكم) مع أبو قيس (رجال في الشمس) في كونه يلجئ أيضاً إلى الأرض حين يحس بالإحباط لكن الأرض هنا تتجاوب معه على عكس ما تفعل في (رجال في الشمس).

«أحس نفضه يسيل إلي دافئاً فيما مضى الصمت ينقل إليه عبر مسافة لا تقدر، أصوات خطوات ثقيلة تنسحب فوق الرمل الناعم وراء الهضبة تماماً»<sup>(٥)</sup>.

إذ أن حامد هنا رغم تردده وحيرته وضياعه لكنه ماضٍ في اتجاه الفعل في سبيل الوصول إلى هدفه.

وبينما تلفظ أرض الصعراء في (رجال في الشمس) ثلاث جثث فلسطينية قارة من مواجهة مصيرها ومن تحمل المسؤولية، نجد حامد الذي يواجه مصيره. الأرض هنا تبارك الفعل وتشترك فيه.

أما في (العاشق) فنجد التوحد الكامل بين العاشق والأرض، ونجد الاحتضان الكامل من الأرض للعاشق، يغير أسماءه في سبيل الأرض ويتنقل من مكان إلى آخر، ومن بقعة إلى أخرى، لكنها الأرض الواحدة التي تمتد - مهما بعدت المسافة - بين المكان والآخر. تبقى الأرض المتوحدت بالعاشق، تتعاطف معه وتحمله، ينفصل عن اسمه، مكانه، عمله، لكنه لا ينفصل عنها أبداً. وحين يسجن، يعود ثانية ممتداً في الأرض «كالد وعاد فجأة فإذا به يملأ الجرود مرة أخرى من الجرمق إلى ترشيحا إلى جدين إلى عكا»<sup>(٦)</sup>.

(٣) فسان كنفاني: الآثار الكاملة، الرواية، منشورات دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٢م ص (٢٧).

(٤) المصدر نفسه، ص (٥٠).

(٥) المصدر نفسه، ص (٢٠٤).

(٦) المصدر نفسه، ص (٤٢٩).



أنها الدلالة على الترابط الذي لا ينفصم بين النائر والأرض.

الأرض هي التي تخبت الثوار والثوار هم الذين يفترون أنفسهم في سبيل الأرض، في ترابط جدلي، الأرض أنبتت أم سعد وأم سعد أنبتت سعد الذي يقاتل في سبيل الأرض.

وويدت أمام تلك الخلفية من الفراغ والصمت والأسى مثل شيء ينبثق من رحم الأرض»<sup>(٧)</sup>.

وأم سعد تحمل نبتة وتزرعها، نبتة معطاة تأخذ ماعها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء وتعطي دون حساب<sup>(٨)</sup>.

وما هي الأرض وما هو الوطن كما يتسائل (سعيد. س) في عائد إلى حيفا.

إن الأرض والوطن ليست ذكريات (سعيد. س) و (صفية) عنه، ليست ذكريات من كانوا في الوطن عن الوطن. أنها أهم من ذلك، خالد لم يعرف الوطن مع ذلك فهو مستعد أن يموت من أجله.

«ما هي فلسطين بالنسبة لخالد؟ أنه لا يعرف المزهري ولا الصورة ولا السلم ولا الحليصة ولا خلدون، ومع ذلك فهي بالنسبة له جديرة بأن يحمل السلاح ويموت في سبيلها»<sup>(٩)</sup>.

وحين يحمل النائر سلاحه ويموت في سبيل الأرض وعلى الأرض فإنها تحتويه وتكتسب لون دمه وهي تتشكل على شاكلة الشهيد.

وعندما جاء نيسان أخذت الأرض تتضرج يزهر البرقوق الأحمر وكأنها بدن زجل شاسع، مثقب بالرصاص»<sup>(١٠)</sup>.

أما في (الأمى والأطرش) فنحن لا نجد الأرض إلا في الوعي، حيث أنها المكان الذي تبت منه المعجزة.

«أنا الأمى الذي أعرف أن المعجزة إنما تجترح من القاع، فالثمرة هي معجزة الجذور الضارية في رحم الأرض، الضاربة في غور هذا البدن المقدس للتراب الذي ليس له ملامح»<sup>(١١)</sup>.

لقد التقى الأمى والأطرش في مكان واحد وجاء من أرض واحدة «اثنان من طيرة حيفا يلتقيان بالصدفة حول حبة فقم»<sup>(١٢)</sup>. ويسقط الاثنان في معضلة البحث عن الحلول الفردية لمشاكلهما الذاتية، فيتوسلان القيب وارث سنوات الوهم الطويلة، قبل أن يكتشفا أن توسلها يتكء على جدار الوهم، لكن الأرض رغم غيابها، تظل حاضرة في الوعي، بل أن الأمى يستمد من مثالها وعيه وجدسه<sup>(١٣)</sup>، إذ أنه يقول:

(٧) المصدر نفسه، ص (٢٤٥).

(٨) المصدر نفسه، ص (٢٤٩).

(٩) المصدر نفسه، ص (٤١١-٤١٢).

(١٠) المصدر نفسه، ص (٥٨١).

(١١) المصدر نفسه، ص (٥٠٦).

(١٢) المصدر نفسه، ص (٥٠٦).

(١٣) فاروق وادي، سقوط زمن الوهم (دراسة في ديب عسان كنفاني الروائي) مجلة شؤون فلسطينية، العدد ١٠٧، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٠.

«وعرفت كما تعرف الأرض أن عشبة ما ستتموهنا، انني سأذهب»<sup>(١٤)</sup>.

### الطريق:

يسير أبطال غسان كتفاني في طرق مختلفة لكنها تدور أساساً حول اتجاهين:

طريق الضياع وطريق البندقية.

رجال في الشمس — ما تبقى لكم — العاشق — أم سعد — طريق الضياع —  
الاتجاه إلى الطريق الصحيح — طريق البندقية — طريق البندقية — عائد إلى حيفا — الأعمى  
والأطرش — يرقوق نيسان.

إشارة إلى الطريق الصحيح البندقية المسيئة التنظيم والفكر الذي يوجه السلاح

رجال غسان الثلاثة (رجال في الشمس) يمشون في طريق الضياع، معتمدين على الماضي بسلبية  
فيكون طريقهم جهنم حارقة، جهنم الله، وترتفع الشمس في وسط السماء لتكون شمساً قاتلة:

«الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض وشريط الغبار يعكس  
وهجاً يكاد يعمي العين»<sup>(١٥)</sup>.

أما الطريق في «ما تبقى لكم» فهي طريق البندقية في ابتدائه لهذا فإن الشمس تكون حانية وليست  
قاسية.

وتختلف اللحظة التي يختارها لسير حامد في طريقه، انها غير اللحظة التي تختارها لسير الثلاثة  
الهاربين في الرواية الأولى في طريقهم.

«قرص الشمس يذوب كشعلة أرجوانية تطفئ في الماء، وفي اللحظة التالية غاصت الشمس  
كلها»<sup>(١٦)</sup>.

وفي (العاشق) و (أم سعد) نجد التأكيد على طريق البندقية الذي يسلكه كل من العاشق  
و (سعد)، ذلك الطريق الذي يعتمد على الحاضر وتوجهه في (أم سعد) وعلى رؤية مستقبلية للواقع في  
(العاشق) فيكون طريق البندقية هو طريق العاشق وسعد.

أما في (عائد إلى حيفا) فإن طريق الضياع الطويلة التي يقطعها (سعيد. س) و (صفية) إلى  
الماضي لا ترتد إلا عليهما حيث يكون طريق الحلم بالماضي السلبي، بالماضي الذكريات هو طريق الإحباط  
والفشل.

ويبقى طريق (خالد) الأمل الذي يريد أن يذهب إلى الفدائين هو الإشارة إلى الطريق. كذلك  
بالنسبة إلى (أبو حمدان) في (الأعمى والأطرش) حيث لا يقتصر الحديث ولا تقتصر الإشارة إلى طريق  
البندقية وحده بل الحديث إلى البندقية «المسيئة» طريق الفكر الموجه للسلاح في معركة التحرير.

(١٤) الأثر الكاملة، الجزء الأول، الرواية، ص (٤٧٨).

(١٥) المصدر نفسه، ص (١٢١).

(١٦) المصدر نفسه، ص (١٦١).

«يقول ان إطلاق الرصاص نوعان، نوع يسميه «الطق طق» ونوع يسميه السياسية»<sup>(١٧)</sup>.

كما نرى الرؤية نفسها للطريق في (برقوق نيسان) حيث التنظيم الفكري الذي يوجه السلاح ويقوده لتحقيق أهداف الفضال.

و(سعاد) و(قاسم) هما المثل على اتباع هذا الطريق.

وحين نعود إلى حركة الواقع المشتعلة بالأحداث أوائل السبعينات، نجد أساس هذه الرؤية في تنظيمات المقاومة الفلسطينية التي تسترشد بالفكر الاشتراكي العلمي موجهاً للبندقية في المعركة، وهذا ما آمن به غسان وعكسه بشكل محدود في روايته (الأعمى والأطرش) و(برقوق نيسان).

حيث أن الواقع الفلسطيني في تلك الفترة كان واقعاً مؤراً بالحركة، متنوعاً غنياً بالأحداث والتفاصيل.

وغسان يختزل هذا الواقع الرطب المتنوع ويعبر عنه بصورة رمزية من خلال شخصيات لا نراها في حركتها الفاعلة في الواقع الفلسطيني بشكل كاف.

ومن البديهي انه «كلما كانت متنوعة وغنية ومعقدة وداهية كانت أقدر على التقاط المتناقضات الحية في الوجود كانت الواقعية أعمق وأعظم»<sup>(١٨)</sup>.

وفي (برقوق نيسان) كان غسان يتجه بشكل واضح إلى العالم المتنوع الغني يتحرك فيه من خلال شخصيات فاعلة ومتفاعلة مع الواقع الفلسطيني، نراها في حركتها الواعية من الماضي إلى الحاضر مشيرة إلى المستقبل، ممثلة للقوى الاجتماعية الفاعلة في الواقع.

لكننا لا نستطيع أن نتيبن أكثر من هذا والرواية لم تتم، انها الاتجاهات التي بداها غسان واستشهد قبل أن يكملها.

## الموت:

الطريق الذي يسير فيه أبطال كنفاني يؤدي إلى نوعين من الموت:

موت مجاني رخيص وموت كريم مشرف.

رجال في الشمس	—	ما تبقى لكم	—
موت رخيص يقابله موت مشرف		موت رخيص يقابله موت مشرف	
الأعمى والأطرش	—	برقوق نيسان	
موت الوهم		موت مشرف	

يتقابل الموت الرخيص مع الموت المشرف في روايتي غسان (رجال في الشمس) و (ما تبقى لكم).

فميتة الأستاذ سليم في (رجال في الشمس) تقابل ميتة الرجال الثلاثة في نفس الرواية. يموت الأستاذ سليم حاملاً يندقيته دفاعاً عن الأرض حين تدوسها أرجل الغزاة، بينما يموت الرجال الثلاثة

(١٧) المصدر نفسه، ص (٥٦٧).

(١٨) صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٠م، ص (١٢٩).

الهاربين من المسؤولية متكومين على الأرض كما تتكّوم القمامة. والموت البشع الرخيص الذي يلقاه كل من زكريا (النتن) والصهيوني على أيدي مريم وحامد في (ما تبقى لكم) يقابله الموت المشرف الذي يكون مصير سالم الذي وشى به زكريا، ووالد حامد في نفس الرواية.

«لقد اكتسب وجهه فجأة وبلا تردد بتلك الملامح الراحبة الجامدة والمتكبرة التي تتخذها عادة وجوه الذين يعرفون أنهم سيموتون في ساحة عامة. وتحت أنظار الناس جميعاً، وفي سبيل شيء يحترمه الناس كلهم»<sup>(١٩)</sup>.

وفي (الأعمى والأطرش) يتخذ الموت معنى مختلفاً، إذ يكون موت الولي، موت الأم المؤمنة بالقدر المرتبطة بموت الأوام حول المخلص.

هذا النوع من الموت يضع الإنسان أمام مسؤولية كبيرة حيث يواجه مصيره بنفسه.

وتصبح الأمور عسيرة حين يموت الأولياء، تنهار جسور الوهم وتتغفن الوعود ويتعّين عليك أن تحمل قدرك»<sup>(٢٠)</sup>.

ويكتسب مفهوم غسان الأساسي للموت في (برقوق نيسان): حيث يكون الموت المشرف يخبئ الفرحة، ويوعده الغد.

«كان الحزن، وكان الفرحة المختبئة فيه مثلما تكون الولادة ويكون الألم. هكذا مات قاسم قبل سنة، وقد دفن حيث لا يعرف أحد، دون اسم»<sup>(٢١)</sup>.

### الشخصية:

حين نتابع تطور غسان في كتاباته الروائية (فكرياً وفنياً) نلاحظ أن هذا التطور يتجلى في رسمه للشخصيات.

لا يقدم لنا الكاتب شخصياته كما عرفنا في نماذج الرواية في القرن التاسع عشر عند بلزاك ديستوفسكي وتولستوي، لا نرى نموذجاً يشبه نموذج (أحمد عبد الجواد) في ثلاثية نجيب محفوظ، حيث يقدمه محفوظ من خلال عرض تمهيدي يسبق ظهور الشخصية ثم يطالعنا بصورته الفوتوغرافية المرسومة بشكل دقيق والتي توحى بدلالة نفسية أيضاً، وبعدها تنمو الشخصية من خلال تفاعلها مع الحدث.

«إن غسان يفضل الشكل الاحداث للرواية المقتصدة التي تميل إلى القصير»<sup>(٢٢)</sup>.

ذلك لأنه يؤمن بمبدأ الانتقاء لا الاستقصاء في الوصف فهو يلجأ إلى الخطوط العريضة جداً حين يصف وهذا ما يتسجم مع طبيعة الرواية القصيرة التي تميل إلى التكثيف واستخدام الرمز أكثر من ميلها إلى التفصيل في مظاهر الحياة الواقعية.

(١٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الرواية، ص (٢٠٠ - ٢٠١).

(٢٠) المصدر نفسه، ص (٥٢٢).

(٢١) المصدر نفسه، ص (٥٨١).

(٢٢) وضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص (٧١).

في روايات غسان لا نرى البطل في صورته التقليدية، إن أبطال غسان هم العاديون البسطاء، وهو يتجه في تجسيده لشخصياته إلى النمطية<sup>(٢٣)</sup>، إذ أن «صدق الفن في كونه يعيد خلق ما هو نمطي بالتحديد»<sup>(٢٤)</sup>.

وبفضل النمطية يكشف الفنان حقيقة ظواهر الحياة ومعناها، والقوانين الداخلية القائمة في أساسها<sup>(٢٥)</sup>.

ولا شك أن تطور غسان الفكري قاد تطور مفهومه للبطل وللشخصية. نرى عنده تطور الشخصية الايجابية حين تكون كامنة أولاً، لا تشكل خط الرواية الأساسي، ثم حين تظهر بوضوح لتشكيل خط الرواية الصاعد وتتجه إلى النمطية.

لدينا نماذج متنوعة في الروايات نستطيع أن نحصرها في أطر ثلاثة:

- النموذج المنكسر (الهارب)

- النموذج المتردد.

- النموذج الايجابي.

وإذا تابعتنا النماذج كخط أساسي في الروايات نجد أن:

رجال في الشمس	←	ما تبقى لكم	←
النموذج المنكسر		النموذج المتردد	
يقابله نموذج إيجابي كامن	←	يقابله نموذج إيجابي كامن	←
أم سعد	←	عائد إلى حيفا	←
النموذج الايجابي هو الأساس		النموذج المتردد	
يقابله نموذج حالم ضائع	←	يقابله إشارة إلى النموذج الايجابي	←
العاشق	←	الاعمى والأطرش	←
النموذج الايجابي هو الأساس		النموذج المتردد	
		يقابله نموذج إيجابي كامن	
		برقوق نيسان	
		النموذج الايجابي	
		هو الأساس	

(٢٣) نستخدم مصطلح (النمط) كما جاء في النقد الواقعي الذي بدأ استخدامه مع ما كتبه انجلز إلى مارجريت هاركيس، في ١٨٨٨، قائلاً: إن الواقعية، فيما أرى، تتضمن، إلى جانب صدق التفاصيل، صدق تقديم شخصية نمطية Typical Character، في ظروف نمطية Typical Circumstances. د. جابر عصفور (قراءة في أدب نجيب محفوظ، مجلة فصول، ص ١٧٨).

(٢٤) جامعة من الأساتذة السوفيت، أسس علم الجمال الماركسي الليتيني، دار الجماهير، دار الفارابي، ١٩٧٨م، ص (٢١٤).

(٢٥) المصدر نفسه، ص (١٧).

ونلاحظ ان التقابل ما بين الشخصيات الفاعلة والشخصيات المنكسرة أو المترددة ظاهرة تتكرر في أعمال الكاتب ولا يشذ في الروايات إلا في روايتين غير كاملتين هما: العاشق وبرقوق نيسان. ولا شك ان إبراز انكسار النموذج وانهزاميته تتأكد بتقابل مع نموذج إيجابي كامن كما في (رجال في الشمس)، كما ان إبراز إيجابية النموذج تتأكد بالتقابل مع نموذج إيجابي متردد حالم كما في (ام سعد).

إن التقابل والتضاد في رسم الشخصيات يساهم في إبراز وجهة نظر الكاتب بشكل فني مميز، ويتيح الفرصة إلى حوار حي بين طرفي وجهة النظر في القضية التي افترشت كل أعمال غسان كنفاني، ولكن تكرار هذين النموذجين أدى إلى الوقوع في نوع من نمطية النقاش نفسه، ولذلك كنا نجد محاولات لجعل الشخصية الايجابية من بيانات مختلفة وإن كانت محدودة بالبيئة العامة للقضية ذاتها. وكذلك الامر في الشخصية المترددة، وكثيراً ما نحس أن الشخصيتين هما عبارة عن انشطار في شخصية الراوي أو المؤلف، وأبرز مثل على ذلك رواية (ام سعد).

### الرمز.

لم يكن استخدام غسان للرمز في قصصه متناقضاً مع واقعية هذه القصص - كما أرادها - لقد ادرك غسان أن قيام القصة على الرمز يمنح القصة عمقاً خاصاً ويجعلها مليئة بالايحاءات، قابلة للفروض والاحتمالات، ويقوة الرمز وتجدد ضروب التفسير تحتفظ القصة بالديمومة وتتجدد فيها الطاقات رغم تغير الظروف<sup>(٣٦)</sup>.

يلجأ غسان إلى البناء الرمزي أسلوباً عاماً في معظم قصصه، انه ينحو نحو البناء الرمزي في «رجال في الشمس» و «ما تبقى لكم» ثم في «الأمى والأطرش» و «العاشق» من رواياته، وبعض قصصه القصيرة مثل (الأخضر والأحمر). كما انه يشكل عام يلجأ إلى استخدام الأسلوب الرمزي بشكل جزئي في كتابته بعد ذلك.

ولعله ادرك ان درجة المانة بالمائة من الواقعية لا تتلاءم والبناء الرمزي. بل ربما لم تكن بحاجة إليه، لأن واقعاً يحوي كل القدر اللازم من النقل الفني يستطيع أن يكون - من جميع جهاته - بناءً مستقلاً قائماً بنفسه<sup>(٣٧)</sup>.

لكن هذا الواقع المكثف الذي يخص جماعة بأكملها يحتاج إلى مفردات موحية قادرة على إيصال كثافة المعاني والأحاسيس المرتبطة بهذا الواقع.. صورة بومة معلقة على جدار أو محارة فارغة يحلم فاتحها بأن يجد لؤلؤة فيها. أو برتقالة جميلة تجف بعد حين، أو خزان فارغ تقبر فيه حياة رجال ثلاثة، أو عاشق يطأ النار بقدميه فلا يشعر بها من عنف انشغاله بناره الداخلية.. صور يمتلئ بها عالم غسان ويعتمد عليها في إيصال رؤيته إلى قارئه.. وسواء اتخذت هذه الصور شكل رمز واحد له دور محوري في العمل أو كانت جزءاً من مجموعة صور مترابطة تشكل معماراً داخلياً مرافقاً لبناء العمل نفسه. فإن هذه الصور تصل إلى وجدان القارئ وتستقر فيه، تتفاوت قيمة صورها من عمل إلى آخر.. فهناك صور ترتبط بالعمل الفني المحدد الذي تظهر فيه وهناك صور أخرى تتجاوز هذا العمل لتصبح استعارات لواقع أمة أو جومرها<sup>(٣٨)</sup>.

(٣٦) إحسان عباس (تقديم)، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (١٤).

(٣٧) المصدر نفسه، ص (٢٢).

(٣٨) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص (١٨٢، ١٨٣).

ولا شك ان استخدام كنفاني للرمز في أدبه يستحق من الدارس وقفة خاصة فلقد حفلت قصص الكاتب بالصور الأدبية، الثرية في تصويرها، لكننا لن ندرس الصور الأدبية تلك إلا حينما تغدو رمزاً ورمزاً متكرراً في أغلب الأحيان ذلك ان «الصورة يمكن استثارها مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا ما عاودت الظهور باللاحاح، كتقديم وتمثيل على السواء، فإنها تغدو رمزاً قد يصبح جزءاً من منظومة رمزية (أو أسطورية)»<sup>(٢٩)</sup>.

ونقتصر هنا على الرموز التي تتكرر وتشكل ملامح أساسية في دراسة الرمز عند كنفاني. ونترك الرموز الخاصة لدرستها عند معالجتنا لكل رواية على حدة:

### الصحراء:

ترمز الصحراء بوصفها امتداداً لانهائياً إلى التيه والضياع الذي يمكن أن يتعرض له الإنسان، إلى الوحدة والعزلة التي يستشعرها الضارب في تيهها.

ترمز إلى طريق قاحل مجذب لا يؤدي إلا إلى الموت، إلى الهلاك المؤكد. وإطالما دفنت جثثاً في أعماقها بعد أن ضربتهم شمسها الحارقة.

وقد شكلت الصحراء طريقاً للهرب في تاريخ الشعب الفلسطيني، طريقاً للهروب الفردي من واقع الخيمة والذلل والتشرد، إلى حيث الحلم بالمال والطمانينة والراحة. ونجد الرمز يتشكل في أدب غسان كنفاني ويطوّر بحيث يعطي معنيين مختلفين في روايته «رجال في الشمس» و «ما تبقى لكم».

في «رجال في الشمس» تسير شخصيات الرواية في الصحراء، وقت اشتداد القيطر وكأنها تسير إلى حتلها بنفسها.

ويشكل وصف غسان لأثر الشمس الحارقة وسط السماء، عاملاً نفسياً يمهّد لنا الحدث، ويجعلنا نحس طبيعته وجميته بعد ذلك.

«الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض، وشريط الغبار يعكس وهجاً يكاد يعمي العين... كانوا يقولون لهم ان فلاناً لم يعد من الكويت لأنه مات قتلته ضربة شمس، كان يغرس معوله في الأرض حين سقط فوقه وفوقها، وماذا؟ ضربة شمس قتلته، تريدون أن تدفنوه هنا أو هناك؟ هذا كل شيء. ضربة شمس هذا صحيح. من الذي سماها ضربة؟ ألم يكن عبقرياً؟ كان هذا الخلاء عملاق خفي يجلد رؤوسهم بسيطا من نار وقار مغلي»<sup>(٣٠)</sup>.

هنا يتطابق استخدام غسان للرمز مع دلالة الواقع العامة.

الصحراء هنا تقابل الموت، الموت الذي يبرز كالعنقاك ويجلد الرؤوس بسيطا من نار وقار مغلي.

لا وجود للظل في هذه الصحراء، لا وجود للأمان الذي يرمز إليه الظل، الأمان الذي يجده أبو قيس في شجر أرضه، والذي يعرف أنه سيفتقده في الكويت ومع ذلك يسير في طريق لا يجد بديلاً عنه.

(٢٩) أوستن وارين وريته وويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، دمشق، ط ١، ١٩٧٢م، ص (٢٤٤).

(٣٠) غسان كنفاني، الأثر الكلمة، ص ١٢١، ١٢٢.

ولقد جرب بعضهم مثل (أسعد) طريق الصحراء، المهلكة قيل هذه المرة، جُربَ شمسها الحارقة، حين خدعه أحد المهربين وتركه في الصحراء وحيداً. لكنه وقد عجز عن إيجاد حل ينقذ به نفسه، لم يجد طريقاً غير تكرار الهرب عله ينجح.

لكن الصحراء كانت قد أصدرت حكمها الذي لا يرحم على أسعد وعلى رفاقه، ولم تصدر الحكم فحسب، بل أنها اشتركت مع الخزان والزمن في إحكام الدائرة حول المسافرين وساهمت في تنفيذ الحكم القاسي.

### الخيمة:

رمز الخيمة في أدب غسان يؤدي إلى طريقين: طريق الصحراء الذي يبرز الكاتب سلبية وطريق البندقية الذي يبرز الكاتب إيجابيته.

النقط غسان منذ أوائل كتاباته الفلسطينية الذي يعيش في المخيم وجسد مشاكله وهمومه ووعى منذ ذلك الزمن البعيد علاقة ابن المخيم بالثورة، التي يرى خلاصه وأماله معلقة بها. لكن رؤيته للمخيم في سنة ٥٧، ٥٨ تختلف عن رؤيته للمخيم في سنة ٦٩م، وهو الاختلاف بين صورة المخيم نفسه وهو يصنع الثوار في البداية فيخرج منه المقاتلون ثم حين يفرض المقاتلون وجودهم العلني داخل المخيم فتدخل الثورة كل البيوت. وفي قصة من أوائل قصصه (إلى أن نعود) سنة ٥٧م نجد الخيمة في وضعها المتحرك، لم يرها غسان في واقعها البائس الساكن الذي يجسد الإحساس بالذل فحسب لكنه رآها وهي تصنع الثوار.

بطل القصة هنا يذهب إلى بلده متسللاً من الخيمة، كي يؤدي مهمة فدائية هناك، هو مكلف من قبل قيادته بنسف خزان الماء الذي أنشأه الصهاينة ليسقي المستعمرات القريبة من قريته.

ويؤدي المهمة بنجاح، وصورة الجرائم التي اقترافها الصهاينة في حلقه وحق أبناء قريته تلح على ذاكرته، كانما تدعوه إلى إنجاح العملية وإلى إتمام المزيد من العمليات. ويعود إلى الخيمة، كما ذهب من الخيمة، كي ينطلق بعدها من جديد.

أما في قصة (القميص المسروق) سنة ٥٨م فهو يجسد وضع الفلسطيني في المخيم بشكله العام، يجسد حالة الفقر الشديد التي يعيشها، ثم حالة النهب التي يتعرض لها. من خلال شخصية (أبو العبد)، وأبو العبد رجل فلسطيني يعيش مأساة المخيم حتى النخاع، يبحث عن عمل ولا يجد، ويفكر في حفر خندقه، القريب من مخازن وكالة الغوث مما يفتح في ذهنه إمكانية السرقة، انه يفكر في الدخول في عصابة السارقين وعلى رأسهم الأمريكي الأشقر كي يتسلم مالا بعد البيع، مالا يستطيع بواسطته شراء قميص جديد لابنه، والعودة إلى أم العبد بأغراض صغيرة، لكنه لم يفكر بذلك طويلاً، لقد جاءت صور أخرى، صور أهل المخيم الذين ينتظرون أول الشهر بفارغ الصبر كي يحصلوا على الخبز، وخيبة الأمل التي ترتسم على وجوههم حين يعرفون عن تأخير التوزيع. ولم يدرك كيف رفع الرشاش وكيف هوى به على جسد (أبي سمير) ذلك المتعاون مع الأمريكي الأشقر في سرقة أهالي المخيم جميعاً، كل ما يهيمه أن لا يؤجل التوزيع هذا الشهر على أهل المخيم جميعاً.

لقد صور غسان عبر هذا النموذج، حالة الفلسطيني النفسية وأوضاعه الحياتية القاسية التي صاحبت لجوءه، والتي صاحبت عيشه في الخيمة. هذه الأوضاع التي تتحول مع امتداد الثورة



الفلسطينية المسلحة ما بعد سنة ٦٧م إلى حالة ثورية عامة، لم تعد حالة فردية طليعية كما رأيناها في (إلى أن نعود) بل هي حالة جماهيرية عامة كما نراها في (أم سعد).

إن خيمة عن خيمة تفرق. كما تعبر (أم سعد) بحسها العفوي البسيط، هي تدرك أن العمر يهترى في مخيم الذل:

«أندري؟ أن الأطفال ذل لولم يكن لدي هذان الطفلان للحقت به، لسكنت معه هناك، خيام؟ خيمة عن خيمة تفرق لعشت معهم، طبخت لهم طعامهم، خدمتهم يعني، ولكن الأطفال ذل»<sup>(٢١)</sup>.

تحس أم سعد بثقل وطأة العيش في مخيم الذل، ويتضح الفرق بين المخيم حين يكون حالة يؤس وذل دائم، وحين يكون حالة فخر وعزة لأهل المخيم.

يعقد غسان مقابلة جميلة بين الوضعين، يبين كيف تتحول الخيمة نفسها من حال إلى أخرى.

الوضع الأول تنتقل أم سعد إلى الراوي، حين تحدثه عن المياه التي طفت في المخيم وعن الليل التي أمضته هي وأهل المخيم غرقى في الوحل والماء.

«أمضيت كل الليل غارقة في الوحل والماء، عشرون سنة»<sup>(٢٢)</sup>.

لكن حالة الذل نفسها هي التي تجعل الإنسان يتقن، كما تغير سعد، كان يعتقد أن الوحل سيدفن أهل المخيم ذات يوم:

«أتعرف ماذا كان يفعل سعد حين كان يطوف المخيم؟ كان يقف ويتفرج على الرجال وهم يجرفون الوحل، ثم يقول لهم «ذات ليلة سيدفنكم هذا الوحل».

ومرة قال له أبوه: لماذا تقول ذلك؟ ماذا تريدنا أن نفعل؟ هل تعتقد أنه يوجد مزارب في السماء وأنه علينا أن نسده؟ وضحكنا كلنا، ولكنني حين نظرت إليه رأيت في وجهه شيئاً أزعجني، كان منصرفاً إلى التفكير وكان الفكرة راقته له كأنه سيذهب في اليوم التالي ليسد ذلك المزارب»<sup>(٢٣)</sup>.

وذهب سعد، ولم يذهب وحده، ذهب مع رفاقه ليسدوا المزارب، ليغيروا حالة المخيم البائسة.

وامتد العمل الطليعي ليصبح حالة جماهيرية عامة، وانتزعت الثورة الفلسطينية حقها في التواجد داخل المخيمات.

هذا ما تعكسه لنا لوحة (البنادق في المخيم) في رواية (أم سعد)، تعكس لنا ترابط الأمور، التي تتركها (أم سعد) ببساطة، أن هذا الوضع الثوري العام لم يكن ليمتد بهذه الصورة لولا مبادرة الطليعة، سعد ورفاقه:

«آه لو تعرف يا ابن العم البارودة مثل الحصبة، تعدي، وعندنا بالفلاح كانوا يقولون أن الحصبة إذا أصابت الولد فهذا يعني أنه بدأ العيش، وأنه صار مضموناً ومنذ ذلك اليوم الذي شهدت فيه سعد يحمل رشاشاً قلت للأفندي الذي مر على ذلك الصباح: «إلي حوش حوش» ويوم الأربعاء كان الأفندي

(٢١) غسان كنفاني، *الأثر الكلمة*، الرواية، ص (٢٦٤، ٢٦٥).

(٢٢) غسان كنفاني، *الأثر الكلمة*، الرواية، ص (٢٧٠).

(٢٣) المصدر نفسه، ص (٢٧٢).

أول من بدأ المشي خارج المخيم وولع المخيم مثلما يضع الانسان عود كبريت في كوم تبن وعينك عالشباب لورايته»<sup>(٣٤)</sup>.

لقد دخل الكاكي والرشاش إلى كل بيت في المخيم، مما جعل أهل المخيم يرفعون رأسهم ويؤثر ذلك في حالتهم النفسية.

هذا الوضع المشتعل هو الذي أثر في تغيير قيم أهل المخيم، ومثال ذلك أبو سعد الذي أحس بوضع مشرف حين التحق ابنه بالمقاومة، وحين رأى أحوال المخيم التي انقلبت، كان يحس أنه مدعوس بالفقر، بالمقاومة وكثرة الأعاشة، لكنه مع تغير أحوال المخيم أصبح يمشي مثل الديك، يشعر بالزهو بكل بارودة يحملها شاب من المخيم

«وكأنها بارودته القديمة كانت مسروقة ولأقاها»<sup>(٣٥)</sup>

### البندقية:

البندقية على امتداد تاريخ الشعب الفلسطيني تمثل رمزاً إيجابياً للمقاومة، وهي الرمز المعبود إن وجد، المعبود حين يغيب، المعشوق حين يمنع بالقوة عن أبناء هذا الشعب.

ينتشر هذا الرمز بشكل مكثف، عميق، في أدب غسان كنفاني. نتتبعه في قصة (المدفع)، (السلاح المرمم)، (العروس)، وفي مجموعته القصصية (عن الرجال والبنادق)، كما نجده في روايته (أم سعد). نجدها تمثل حلم الآلاف من أبناء الشعب الفلسطيني في الفترة التي منع الناس من حملها بشكل علني كما أنها تمثل تجسيداً وأعياناً لارادة هذا الشعب في الفترة التي انتزع فيها حقه في استخدامهما والتدريب عليها، واستعمالها كأعلى درجات الكفاح السياسي.

إن الرمز يتطور تطوراً صاعداً في أدب الكاتب، فنحن نرى البندقية في تحولها من التعلق الفردي الطليعي بها إلى التعلق الجماعي، من رجل يحلم بالبندقية ويضمها إلى صدره ويخاف من فقدانها، إلى رجال يحملون البنادق، ويحافظون عليها ولا يجروها أحد على انتزاعها منهم.

في قصته (المدفع)، إحدى قصص غسان المبكرة سنة ١٩٥٧م، السلاح فيها هو المدفع.

ولقد اشترى أهل القرية هذا المدفع بمبادرة من سعيد الحمضوني (أحد أبطال ثورة ١٩٣٦م) وأبناؤه، وأضفى جزءاً من القرية.

«المهم، أن هذا المدفع الأسود صار قوة هائلة تكمن في نفوس أهل السلسلة، وهو يعني بالنسبة لهم أشياء كثيرة يعرفونها، وأشياء كثيرة لا يعرفونها ولكنهم يشعرون بها، هكذا، في إبهام مطمئن. أن كل كهل وكل شاب في السلسلة، صار يربط حياته ربطاً وثيقاً بوجود هذا المدفع، وصار يستمد من صوته المتتابع الثقيل أثناء تجربته في كل أمستين، نوعاً من الشعور بالحماية»<sup>(٣٦)</sup>.

ونرى السلاح في فعله، وقد قام بدور عظيم في حماية القرية من الهجوم الصهيوني، رغم العطب

(٣٤) غسان كنفاني، *الآثار الكاملة*، الرواية، ص (٣٣٥).

(٣٥) غسان كنفاني، *الآثار الكاملة*، الرواية، ص (٣٣٦).

(٣٦) غسان كنفاني، *الآثار الكاملة*، المجلد الثاني، القصص القصيرة، دار الطليعة، بيروت، حزيران (يونيو) ١٩٧٣م، ١٧، ص (٨٠٦، ٨٠٧).

الذي أصابه.

لقد ضحى سعيد الحمضوني بنفسه كي يرى المدفع يصد المعتدين، لم يكن يتصور أن يتعطل، شد الماسورة إلى بطن المدفع بكفه وأطلق الرجال، كان المدفع هو الذي سيسهم في إنجاح الحركة، وليست طلقات البنادق الهزيلة.

وصحيح أن القصة تركز على البطولة الفردية برومانسية، لكن هذه البطولة الفردية لم تكن لتنجح لو لم تتضافر مع بطولة الشعب بأسره.

أما في (السلاح المحرم)<sup>(٣٧)</sup> سنة ١٩٦١م و (العروس)<sup>(٣٨)</sup> سنة ١٩٦٥م فإن الفلسطيني يبحث عن البندقية بعد أن تمكن من امتلاكها بعرقه وجهده الخاص، لكنه لا يهتدي إلى مكانها. في (السلاح المحرم) يفنم أبو علي بندقية بعد عراك مع الجندي الأجني، ورغم مرضه وتعبه كان يحلم باقتنائها، هذا الحلم الذي أكسبه قوة كبيرة هائلة استشعرها بين جنبيه حين قرر أن يحصل على البندقية بذراعه.

ونسي جراحه وآلامه وكل شيء وهو ينظر إلى البندقية على كتف الجندي، لكن الجندي أدرك أن المعركة قد بدأت تشد كفيه على ماسورة البندقية وأدناها من صدره دون أن ينزع بصره عن (أبو علي) الذي صار أمامه مباشرة.

مدّ (أبو علي) ذراعيه وصليبتين مستميتين، وشد كفيه حول ماسورة البندقية فوق كفي الجندي، ثم جذب جذبتين خفيفتين ليقيس قوة الجندي، وحين لمس تشبته بسلاحه شد بعنف، إلا أن الجندي قاوم الشد بأن قرب البندقية إلى صدره وقد تصلب جسده أكثر فأكثر وأحمر وجهه، وحين شد أبو علي بكل قوته انزلق حذاء الجندي على بلاط الساحة ووقع على ظهره. وبسرعة شديدة دور أبو علي البندقية دورتين فانفك حزامها عن الساقين الملوحتين في الهواء، وتلف البندقية بكفيه الكبيرتين الخشتين، وبسطها أمام صدره محدقاً إليها بجزل، ثم صاح بصوت عال:

.. وسعوا الطريق يا شباب<sup>(٣٩)</sup>.

لكن (أبو علي) لم يستطع أن يحتفظ بها طويلاً، بعد أن حصل عليها، بعد أن ضمها إلى صدره بحنو واعتقد أنه أصبح يملك العالم حينما تملكها.

فاجأه رجلان من اللصوص، فترة ضعفه ومرضه، وتمكنا من سرقتها، ولكن، رغم أنه.

وفي (العروس) يصاب الرجل بجنون حين يفقد بندقيته، التي تشكل أمله في متابعة القتال ضد الصهاينة.

وقبل أن يملك الرجل بندقيته، كان يستعير بندقية من أي صاحب يقابل بها ثم يرجعها إلى أصحابها، لكنه وقد امتلك بندقية بجهده الخاص، وخلال المعركة، لم يتحمل فكرة أن يرجع إلى عهده الأول ويستعير بندقية للقتال، ولم يكن الرجل ليفقدها إلا فوق جثته، لكنه سلم بندقيته للقيادة كي يلحقوها، ولم تعد. ولقد أخطأ حين سلم سلاحه للقيادة، كما أخطأ رجال الثورة جميعاً حين وثقوا في

(٣٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (٢٩٩).

(٣٨) المصدر نفسه، ص (٥٨٩).

(٣٩) المصدر نفسه، ص (٣٠٩).

تلك الفترة في قيادة خائنة.

وتنتهي القصة، والرجل يبحث عن عروسه، بندقيته، ويدعو الراوي، الذي يدعو الجماهير الفلسطينية كل بدوره، أن يبحث عن القيمة الايجابية الثمينة التي لا تضاهيها قيمة في حياته، عن البندقية.

أما في مجموعته (عن رجال والبنادق)<sup>(٤٠)</sup> فنحن مع رؤية أنضج لدور البندقية، نحن مع رجال يحملون البنادق لا مع رجل واحد.

ويشمل الرمز المجموعة كلها، يتدنى التحام الماضي الايجابي الفاعل مع الحاضر الثوري لصنع المستقبل، رغم الفشل الذي يصيب الثورة في النهاية، لكنها بداية الطريق الايجابي وقد اتضحت في هذه المجموعة، حيث نرى «منصور» في ارتباطه الوثيق بسلاحه الذي يستعيره، وخاله في عشقه لسلاحه القديم الذي يمتلكه، «دأبوه» في حرصه على الاشتراك بالمعركة كي يغنم بندقية يهديها إلى ولده منصور ليلة زفافه. هذه الرؤية الناضجة لدور الرمز تتضح فيما بعد بصورة أشد في رواية (أم سعد):

تتبع هذه الرؤية حين يتحول مخيم الذل إلى مخيم الثورة، وحين يمتلك أهل المخيم السلاح بشكل واسع. حين تنتزع الثورة المسلحة حقها في التواجد داخل المخيمات الفلسطينية، عندها لا يخاف الفلسطيني على سلاحه من السرقة أو الاختطاف بل انه يصبح ظاهرة جماهيرية عامة، الجماهير تشكل قوة تحمل السلاح وتحميه في نفس الوقت.

#### البسبب:

يشكل الباب في أدب غسان رمزاً للهزيمة، لكل العوائق التي تقف حائلاً بين الإنسان وبين الفعل. هذا الاستخدام الخاص يلتقي مع دلالة الرمز العامة.

تتبع هذا الرمز في قصة غسان «الافق وراء البوابة» سنة ١٩٥٨م، ثم في روايته (عائد إلى حيفا) سنة ١٩٦٩م و «الاعمى والأطرش» الرواية غير المكتملة. ففي قصته القصيرة «الافق وراء البوابة»<sup>(٤١)</sup>، بوابة مندليوم تقف رمزاً للهزيمة وسيطرة المحتل بشكل واضح لا يحتمل لبساً.

وتبدو في العنوان صورة البوابة التي تفصل بين الكذب والحقيقة<sup>(٤٢)</sup>.

إن أن ذلك البعد ما بين الأهل بعضهم عن البعض، يشجع على زرع الأوهام والأكاذيب حفاظاً على صور جميلة محفورة في الذاكرة.

يكذب بطل القصة على أمه البعيدة بشأن شقيقته (دلال). ويبيع لها رسائل طوال عشر سنين يخبرها فيها أنه وشقيقته دلال بخير.

وحين يقرر أن يصارحها بحقيقة الأمر، بحقيقة قتل شقيقته على أيدي الصهاينة منذ فترة بعيدة، يذهب إلى مندليوم، لكنه يجد خالته بدل أمه، ويفهم كل منهما الأمر دون مصارحة أحدهما للآخر.

(٤٠) المصدر نفسه، ص (٦٠٧).

(٤١) المصدر نفسه، ص (٢٨٩).

(٤٢) أفنان القاسم، طريق الكاتب والمناضل الثوري، شؤون فلسطينية، ٤٧، تموز (يوليو) ١٩٧٥م، ص (٨٤).

وفي (عائد إلى حيفا) تفتح بوابات مدينة حيفا اثر الهزيمة، انها لا تقتم ولا تفتح اثر قتال يخوضه اهل البلاد ضد المحتلين، بل هي تفتح بعد هزيمة سنة ١٩٤٧م، حيث دخل العدو الضفة الشرقية من الأردن، واحتل غزة والجولان وسيناء أيضاً. لذلك تعتبر أبواب المدينة المفتوحة من المحتل عنواناً للهزيمة وتجسيداً لها.

«طوال عشرين سنة، كنت أتصور ان بوابة مندليوم ستفتح ذات يوم ولكن أبداً أبداً لم أتصور انها ستفتح من الناحية الأخرى، لم يكن ذلك يخطر لي على بال، ولذلك حين فتحوها هم بدا لي الامر مرعباً وسخيفاً إلى حد كبير مهيناً تماماً، قد أكون مجنوناً لوقلت لك: ان كل الابواب يجب الا تفتح إلا من جهة واحدة وانها إذا فتحت من الجهة الأخرى، فيجب اعتبارها مغلقة، لا تزال، ولكن تلك هي الحقيقة»<sup>(٤٣)</sup>.

أبواب المدينة تحمل دلالات الهزيمة المرتبطة بالماضي المعشعشة بالحاضر في الرواية.

أما في (الاعمى والأطرش) فمع ان البداية تستمر في حمل المعنى نفسه لكن الرمز يأخذ بعداً جديداً مع اكتشاف الحقائق.

يعمل الأطرش في مكاتب وكالة الغوث، يفرق كيس الاعاشة على اللاجئين. يوزع بشكل روتيني اكياس الطحين والسمن والفول دون أن يفكر في حقيقة وضعه. انه يقف بالتوازي مع الباب الملقق لمخزن وكالة الغوث.

لقد أدرك (الأطرش) انه كان بوابة حديدية لقصر المحسنين.

ولا شك ان صممه مرتبط - كما أدرك - بالباب الحديدي المغلق. وتأتي التحولات من طبيعة الشخصية ومن داخلها. إذ لم يعد الباب مغلقاً بالنسبة للأطرش كما كان.

لقد أدرك ضرورة تحطيم الباب، ضرورة تدميره، ويبد الجوامير التي تأخذ المعونات وليس من غيرها، بقبضات الجموع الثائرة.

لكن حدود إدراكه لم تصل إلى أكثر من هذا، لقد تمكن أولاً من نبذ الأولياء وطريق الأوهام التي كان يؤمن بها سابقاً، ثم رأى واقعه بعد ذلك، وتمكن من الإحساس بيؤسه ومحدوديته، لكنه كان عاجزاً عن إدراك ما هو أبعد من ذلك.

«أخذت أنظر إلى المخزن عبر الباب نصف المفتوح، حيث كنت أقف في حلمي وأخطب بصوت مجلجل، وخيل إلي أن الباب الكبير للمخزن سيتحطم تحت قبضة الجموع في لحظة واحدة وأن اللاجئين سيتقدمون صفاً وراء صف، مثل سيل لا يكف عن الهدير، وأن أصواتهم الغاضبة ستحطم، فيما ستحطمه، بوابات الصمت المغلقة في أذني، سيحدث ذلك، هذه اللحظة، هذه اللحظة»<sup>(٤٤)</sup>.

انه ينظر الآن إلى المسألة عبر باب نصف مفتوح، نصف مفتوح على الحقيقة لكنها ليست الحقيقة الكاملة، لم يدرك بأية وسيلة يمكن للجموع أن تقتم هذا الباب وما الذي يمكن أن يقدمه هو لهذه العملية الثورية.

(٤٣) غسان كنفاني. الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (٢٤٢).

(٤٤) المصدر نفسه، ص (٥٣٠).

لقد رأى الفعل وحلم بتحقيقه لا غير وهذا ما عبر عنه غسان ببراعة برمز الباب نصف المفتوح .  
ثم انه رأى ان صممه سيتقوض مع تقديم الجموع، صممه الذي يعبر عنه بالبوابة الصامتة المغلقة .

«كادت عيناى تنفجران وأنا اصوب نظري إلى ذلك الباب المغلق، كأنه باب الصمم، باب الموت، باب القدر الذي لا يهزم والذي يوشك في اللحظة التالية أن يتقوض»<sup>(٤٥)</sup>.  
هو بوعيه المحدود، يقف مقابل الصمم المطلق، البوابة نصف المفتوحة تقف مقابل الباب المغلق.  
إن توازي الرموز وتضادها من أهم خصائص فن غسان الروائي وإن كان التوازي والتضاد بشكل حاد لكنه مع ذلك لم يفقد طاقة الإيحاء الفني.

### العاشق:

يستخدم الكاتب رمز العاشق في قصته القصيرة «العروس» ثم في روايته التي تحمل الاسم نفسه «العاشق».

في قصته القصيرة الأولى نجد صورة العاشق التي نجدها في صور الحب الرومانسية وإن كانت في اتجاه آخر.

فنحن لسنا إزاء مجنون ليل الذي يهيم على وجهه، باحثاً عن حبيبته، أننا بإزاء عاشق يبحث عن حبيبته حقاً، يهيم على وجهه من أجل أن يجدها، ويسأل عنها الناس حتى يلقبونه بالمجنون أيضاً، لكن حبيبته ليست ليل أولبنى، أنها البندقية.

عروس جميلة، تستحق أن يهيم العاشق بها حقاً، وإن يهيم الشعب بها حقاً، على الا يستأثر بها أحد لنفسه.

إن جمالها يكمن في كونها معشوقاً يرتفع عن الانانية الضيقة وحب الامتلاك الفردي من أجل الامتلاك الخاص.

عاشقها يبحث عنها - في القصة - ويدعو الآخرين أن يبحثوا عنها كي يستخدمها من أجل الحب الأكبر.

وحين يصفه الكاتب، يربطه بالنور والضوء الخافت، بالغباء المضيء.

«يخيل إلي أنني حين شهدت لأول مرة كان محاطاً بما يشبه الضوء نعم كان محاطاً بشيء يشبه الغبار المضيء»<sup>(٤٦)</sup>.

لم يصفه بأنه يشبه الضوء فحسب، بل انه كان محاطاً بما يشبه الضوء، ما يشبه الغبار المضيء.

هذا ما يضيفي على العاشق صفة الواقعية المرتبطة بالصفة الرمزية.

«وحين ابتلعه الزحام، يا رياض، شعرت بأن جسده الضخم كان محاطاً بذلك الشيء الذي يشبه

(٤٥) المصدر نفسه، ص (٥٢٠).

(٤٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، القصص القصيرة، ص (٥٩١).

الفجار المضيء، كما رسمه فنانون عصر النهضة حول جسد الإله وهو يقدم عونه للفقراء، على بطاقات الأعياد التي كنا نلتقاها معاً»<sup>(٤٧)</sup>.

وفي روايته (العاشق) نجد صورة واقعية مختلطة بالصورة الرمزية للشخصية فالعاشق هنا يسير فوق النار بثبات دون أن يحس بها.

«لم انتبه إلا حين خطوات الخطوة الأولى فوق الرماد، لقد بدا لي بارداً في ذلك الفجر المسالم، لم يخطر على بالي على الإطلاق أنه كان مجرد فخ ملعون، وأحسست بالنار تسليخ راحتي قدمي، وكنت أسمع نزيز الدم ينطفئ بصوت مسموع تحت بدني»<sup>(٤٨)</sup>.

«إن نار العشق التي تكويه من الداخل أشد حرارة من النار التي داس عليها ولذلك، لم يحس بها، إنه عاشق»<sup>(٤٩)</sup>.

هذه الصورة مع صورته في القصة القصيرة لا ترتبط بالعمل الفني المحدد الذي تظهر فيه، إنها تتجاوز هذا العمل لتصبح استعارات لواقع أمة أو جوهرها<sup>(٥٠)</sup>.

قاسم في الرواية يذكرنا مباشرة بصورة لا تنسى في تاريخ الشعب الفلسطيني، صورة الشيخ «عز الدين القسام»، الذي كان له دور كبير في الاعداد لثورة ١٩٣٦ - ١٩٣٩ م في فلسطين<sup>(٥١)</sup>.

وهناك إشارة في الرواية إلى أنشطة الشيخ القسام، عند تقديم زينب (الفنّانة التي يريد الحاج عباس أن يزوجه إلى قاسم)<sup>(٥٢)</sup>.

قاسم، العاشق في الرواية رمز للمقاومة، رمز لتجدد العشاق وديمومتهم (تجدد النضال ضد أعداء الشعب الفلسطيني، مهما تغيرت الظروف وبمختلف أشكال النضال)، كما نلمح في تغير أسماء العاشق.

## الزهر:

يتكرر استخدام الكاتب لهذا الرمز في أكثر من موقع في أدبه:

في قصصه القصيرة (شي لا يذهب) ١٩٥٨ م، (الشاطئ) سنة ١٩٦٢ م (منتصف أيار) سنة ١٩٦٠ م. وفي روايته (أم سعد) سنة ١٩٦٩ م، و (برقوق نيسان) روايته غير المكتملة.

ولم يكن استخدام غسان للرمز بشكل واحد في أدبه، إنه يستخدمه بشكل خاص غير مرتبط بالرمز العام في قصصه القصيرة، حيث يصبح رباطاً رومانسياً بالماضي يشله عن التقدم إلى الأمام وبيقيه في إطار السلبية ثم نجده يستخدمه بشكل مرتبط مع رمزه العام في روايته (أم سعد) و (برقوق نيسان) حيث يصبح ارتباطاً ثورياً بالحاضر.

(٤٧) المصدر نفسه، ص (٥٩٣).

(٤٨) غسان كتفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الرواية، ص (٤٢٣ - ٤٢٤).

(٤٩) المصدر نفسه، ص (٤٢٨).

Kilpatrick, Hilary, Tradition and Innovation in The Fiction of Gassan Kanafani', p. (62).

(٥٠) و (٥١)

(٥٢) غسان كتفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الرواية، ص (٤٥٦، ٤٥٧).

في قصته (شيء لا يذهب) يسافر خيرى إلى إيران كي يضع باقة ورد على قبر عمر الخيام هذه الباقة ترمز إلى ارتباطه العاطفي بالماضي، تعبر عن حنينه إلى ماضٍ جميل دون التفاته نحو المستقبل.

وعمر الخيام يذكر خيرى بليلى، رمز المقاومة والتصدي، ان ليلى هي الجانب المشرق في حياة خيرى، هي الجانب الذي يطمئن له ويرى فيه سلبية، لكنه غير قادر على الالتحام معه، تدافع ليلى عن حيفا بينما يعجز هو عن ذلك.

«شعرت بأننى إنسان لا يعيش على أرضه، إنسان كان يجب أن يبقى طفلاً كما كانت تقول ليلى.. وبدأ لي في لحظة أن ماضى شيء مخجل في الحقيقة.

ثمانى سنوات أجتر ليلى كأنها إنسانة صنعتها فقط لأذكريها..

تراها كانت موجودة حقاً إنسانة اسمها ليلى؟ أم انني صنعتها ثم صدقتها؟»<sup>(٥٣)</sup>.

إن خيرى يصر على هذا الارتباط المرضي بالماضي دون أن يتطلع نحو المستقبل. ويستمر الرمز في قصة (منتصف أيار) ليحمل ذات المعنى.

يحمل الراوي في كل منتصف أيار بعض أزهار الحنون وينثرها فوق قبر إبراهيم، لكنه وبعد اثنتي عشرة سنة لا يجد زهرة حنون واحدة، ثم انه لا يستطيع الوصول إلى قبر صديقه كي يضعها.

«ألم يكن الأجدري، وقد فضلت في حمل أزهار الحنون إلى قبرك، أن أستمري في الصمت الذي بدا منذ اثنتي عشرة سنة؟ يبدو لي أنه من المستحيل أن أستمري في صمتي.. أن منتصف أيار يضغط على صدري وكأنه قدر مجنون، أخطأ ذات مرة فقتلك بدل أن يقتلني»<sup>(٥٤)</sup>.

لكن الراوي لا يفعل وقد خرج من صمته إلا الاعتراف بخطئه مع صديقه ومع قضيتته. هذا الاعتراف الشجاع لا يحمل روح البحث عن البديل الايجابي، لا زال الارتباط بالماضي عاملاً سلبياً في هذه القصة.

وفي قصة (الشاطيء)<sup>(٥٥)</sup>: تحمل السيدة باقة ورد أبيض لتحضر بها عرس صديقة ابنتها لكنها تصل متأخرة، مع حرصها الشديد على أن تأتي في الموعد المحدد، وباقة الورد الأبيض، التي اشترتها السيدة بعد جهد كبير، ويعد صيام أربعة أيام ترمز إلى شدة الارتباط العاطفي بالماضي وصعوبة التخلص منه.

أما في رواية (أم سعد) فالزهر عبارة عن فرع دالية يابس تزرعه (أم سعد) في أول الرواية ليبرعم آخر الرواية.

إن (أم سعد) هنا ترى الأشياء في تطورها وليس في ثباتها، فالفرع الناشف الجاف لا يمكن أن يبقى جافاً ما دام هناك من يسقيه ويتعمده، انها تنتظر للثورة من منطلق متفائل واثق من النتيجة حتى وسط الهزيمة. ذلك أنها تزرع عرق الدالية الجاف بعد عشرة أيام من الهزيمة فقط، وتتقن انه سيبرعم بعد أعوام قليلة.

(٥٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، القصص القصيرة، ص (٦٧).

(٥٤) المصدر نفسه، ص (٧٢).

(٥٥) المصدر نفسه، ص (٥٣٠).



«وضعت صرتها الفقيرة في ركن، وسحبت من فتحتها عرقاً بدا يابساً، ورمته نحوي:

– «قطعة من دالية صادفتني في الطريق، سأزرعها لك على الباب، وفي أعوام قليلة تأكل عنياً»<sup>(٥٦)</sup>.

وفي (برقوق نيسان) نجد أن الرمز قد تشكل بصورة أخرى. لقد ارتبط الزهر هذه المرة بصورة المقاومة، الزهر ليس زهراً فقط بل أنه يشير إلى موضوع آخر، وفيه ما يؤهل لأن يتطلب الانتباه إليه لذاته، كشيء معروض»<sup>(٥٧)</sup>، يمتزج لون زهر البرقوق مع لون الدم ويصبغان شيئاً واحداً.

«الصورة الغريبة التي اقتحمته كأنها كذفت على رأسه بحجر: بدن الأرض مثل بدن رجل مثقّب بالرصاص، يتضرج بزهر البرقوق، ويكاد المرء يسمع نزيز الدم يتدفق من تحته»<sup>(٥٨)</sup>.

هذا ما تصوره أبو القاسم، مما جعله يلتقط باقة من الزهر المخضب بالأحمر ويقرر إهداءها لسعاد.

وتذكر أنه حين رأى سعاد لأول مرة في أريحا لفت نظره قرص أحمر من زهر البرقوق يتوقد وسط شعرها الفاحم السواد، وإن ذلك بحث فيه السعادة لأن طلال قال أن سيدة تحمل وردة حمراء ستزوره في أريحا، وتحديثه عن قاسم»<sup>(٥٩)</sup>.

وتمتزج باقة الزهر الأحمر بالذهب في يد (أبو القاسم) وتذكره بلقائه الأول مع (سعاد):

«حين دخلت البيت وانتزعت الزهرة الحمراء من شعرها وهي تقول: «البرقوق ورد الفقراء يا أبا القاسم». وبعد هنيهة قالت له: «أهل القسطل كانوا يقولون: هذه دماء الشهداء تطل علينا»<sup>(٦٠)</sup>.

أنه امتزاج العطاء وحدة العطاء، امتزاج أرض البرقوق وزارع البرقوق، امتزاج مرحلتين من تاريخ النضال الفلسطيني الإيجابي ضمن الفعل التاريخي الدافع إلى الأمام»<sup>(٦١)</sup>.

هكذا يتحول الارتباط بالمضي قيمة إيجابية فاعلة، ويتشكل الرمز بصورة جديدة جميلة مختلفة باختلاف واقع النضال الفلسطيني وروية الكاتب لهذا الواقع.

### المسرد:

ينقسم النص الروائي في جملة أساساً إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية بخلاف الحوار الذي له دور مختلف.

(٥٦) غسان كنفاني، *الأثر الكاملة*، المجلد الأول، الرواية، ص (٢٤٨، ٢٤٩).

(٥٧) وريدت للملاحظة في الكتابين:

(١) أريستو دارين، رينيه ويليك، *نظرية الأدب*، ص ٢٤٢.

Tindall, William, *The Literary Symbol*, Bloomington, Indian University Press, p. (125).

(ب)

(٥٨) غسان كنفاني، *الأثر الكاملة*، المجلد الأول، الرواية، ص ٥٨٥.

(٥٩) المصدر نفسه، ص (٥٨٧).

(٦٠) المصدر نفسه، ص (٥٨٩).

(٦١) أنان القاسم، *شؤون فلسطينية*، ص (٩٧).

وونتناول المقاطع السردية الأحداث وسيران الزمن، أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة<sup>(٦٢)</sup>.

ويرتبط السرد بال لحظة الزمنية التي يصور المؤلف فيها الواقع.

في روايات غسان نلاحظ أنه اتبع أساليب مختلفة في سرده.

ففي روايته (رجال في الشمس) (الاعمى والأطرش) يقدم الأحداث الشخصيات والمكان والزمان من خلال منظور شخصية بعينها.

وفي (ما تبقى لكم) يقتصر على استخدام المنظور الذاتي الداخلي الذي ينتقل من شخصية إلى أخرى على التوالي.

لكنه في (أم سعد) و (برقوق نيسان) يخلط بين استخدام المنظور الموضوعي الداخلي والمنظور الذاتي الخارجي.

أما في (عائد إلى حيفا) و (العاشق) فهو يستخدم المنظور الموضوعي والذاتي على التوالي والتداخل<sup>(٦٣)</sup>.

### الوصف:

لا يستخدم غسان في رواياته الوصف التسجيلي الذي يعتمد على الملاحظة الخارجية للشيء المرئي، إنما يهتم بالوصف التحليلي، ذلك أنه يربط ما بين الملاحظة الخارجية للطبيعة والحالة النفسية للإنسان.

أن للوصف عند الكاتب وظيفة تفسيرية واضحة، أنه يكشف عن حياة الشخصية النفسية، وحين يصف غسان صورة شخصياته، يكتب بالوصف المكثف الموحى، مما يجعلنا نحس أننا إزاء شخصيات ذهنية فكرية، لا شخصيات إنسانية من لحم ودم.

والوصف عند غسان يقوم على مبدأ الانتقاء لا الاستقصاء.

وقد قامت الخلافات بين الكتاب على أيهما أكثر واقعية وأيها أكثر تعبيراً، أما بلزك فقد كان من أنصار الاستقصاء ولم يترك تفصيلاً من تفاصيل المشهد إلا ذكره، ويرى ستندال أن الوصف القائم على التفصيل يحد من خيال القارئ ويقتله فكان يفضل الخطوط العريضة الموحية، وكان تولستوي يرفض الاستقصاء<sup>(٦٤)</sup>.

ويظهر مبدأ الانتقاء عند غسان حين يصف الأشياء فهو يكتب بالخطوط العريضة جداً، واعتقد أن لجوء غسان إلى الانتقاء منسجم مع طبيعة الرواية القصيرة التي يكتبها، والتي تميل إلى التكثيف واستخدام الرمز أكثر من ميلها إلى التفصيل.

(٦٢) سيزا أحمد قاسم، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآداب، يونيو ١٩٧٨م، ص (١١٧).

(٦٣) سنعرض لذلك، تفصيلاً، في موضع لاحق من هذا الفصل، عند تناولنا لكل رواية بالتفصيل المستقل.

(٦٤) سيزا أحمد قاسم، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، ص (١٢٥، ١٢٦).

«إن جوهر الفن يكمن في أن يوصل الفنان أحاسيسه ومشاعره، فإن هذا التوصيل للشاعر لا يتطابق مع وصف التفاصيل بل على العكس فإن ترجمة التفاصيل تعمق عملية الاتصال»<sup>(٦٥)</sup>.

ونلاحظ ارتباط الوصف بفن آخر لصيق به هو الرسم.

### الوصف والرسم:

كثيراً ما ربط النقاد بين الرسم والأدب من حيث أن الأدب لون من التصوير، ولا شك أن العلاقة أكثر لصقاً بالوصف على وجه الخصوص. ونذكر هنا قول الجاحظ المعروف: «الشعر ضرب من التصوير».

وبالنسبة لفنان نجد أن الرسم قد شكل مسألة رئيسية بالنسبة إلى محور اهتماماته منذ صباه المبكر، إذ أنه لجأ إليه أولاً وقيل أن يلجأ إلى الكتابة، واهتمامه لم ينصرف عن هذا الفن نهائياً بعد ذلك، إذ نجده يرسم مناظر قصة كتبها للأطفال بعنوان «القنديل الصغير»<sup>(٦٦)</sup> ويظهر اهتمامه بهذا الفن في أدبه، في دقة ملاحظاته للعلاقات بين الأشكال والألوان والحركات والظلال والضوء.

«الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصعراء قبة عريضة من لهب أبيض، وشريط الغبار يعكس وهجاً يكاد يعمي العين... كانوا يقولون لهم إن فلاناً لم يعد من الكويت لأنه مات، قتلتة ضربة شمس، كان يفرس معوله في الأرض، حين سقط فوقه وفوقها، وماذا؟ ضربة شمس قتلتة، تريدون أن تدفنوه هنا أو هناك؟ هذا كل شيء، ضربة شمس هذا صحيح، من الذي سماها ضربة؟ ألم يكن عبقرياً؟ كان هذا الخلاع عملاق خفي يجلد رؤوسهم بسيطا من نار وقار مغلي»<sup>(٦٧)</sup>.

### الزمن:

ويرتبط وصف الأشياء عند فنان بالفعل ولا يرتبط بالسكون، أنه يدخل الحركة على الوصف ولا يترك الوصف ساكناً، وهذا منسجم مع طريقة الانتقاء التي يستخدمها الكاتب في وصفه.

وهناك اتجاهان في الوصف:

«أحدهما يخضع لدفع الزمن «فيزمن» المقاطع الوصفية.

والآخر يستسلم للاستقصاء «فيمكن» الزمن»<sup>(٦٨)</sup>.

وإدخال الفعل في المقطع الوصفي يزيل التوتر القائم بين النص والوصف ويوجه النص إلى الحركة<sup>(٦٩)</sup>.

كما يلعب المكان دوراً بارزاً في تطور الحدث ودفعه إلى الأمام كما يظهر في رواية (رجال في

(٦٥) Li Tolstoi, «What is Art?» in Criticism: The Major Texts, Harcourt Brace, Jawonorch, 1970, p. (٦٥) (514-519).

(٦٦) غسان كنفاني، القنديل الصغير، دار الفتى العربي، ط ١، يناير (كانون الثاني) ١٩٧٥م، بيروت.

(٦٧) غسان كنفاني، الآثار الكفيلة، المجلد الأول، ص (١٣١ - ١٣٢).

(٦٨) سيزا أحمد قاسم، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، ص (١٦٩).

(٦٩) المرجع نفسه، ص (١٧٢).

الشمس)، ذلك أن الصحراء بحرقة أشعة شمسها، والخزان بكونه جحيماً إلهياً على الأرض جعلاً مسار الحدث طبيعياً في الرواية، وسيتبين هذا الدور الذي يلعبه المكان في (ما تبقى لكم) أيضاً حين نعرض لها.

### الحوار: (الديالوج) .

يقوم السرد والوصف والحوار (الديالوج) بتقديم أبعاد الشخصية الظاهرية، بينما يقوم المونولوج بتقديم أبعاد الشخصية الداخلية.

نتعرف بواسطة الحوار على الشخصيات الرئيسية ماضيها وحاضرها، نتعرف على أسلوبها في التفكير، طريقتها في معالجة الأمور مستواها الثقافي والاجتماعي، تفكيرها السياسي، رد الفعل عندها إزاء الأحداث التي تعترض طريقها.

وعندما نتتبع سير الحوار في روايات غسان نجد أنه يكثر استخدام الحوار في بعض رواياته ويقل في روايات أخرى تبعاً لاستخدامه تيار الوعي.

يستخدم غسان الحوار باتساع وبشكل دال في رواياته، «رجال في الشمس» «أم سعد» «عائد إلى حيفا» «براقو نيسان».

ويتقاطع الحوار مع السرد كي يقوم بمهام كثيرة فهو يقوم بمهمة الكشف عن الحدث الذي نجعله، ثم أن الحوار يساعد في الكشف عن أحوال الشخصيات الرئيسية، ويجعلنا نتمثل أفكارها، وضعها وتاريخها وماضيها.

كما يقوم الحوار بمهام أخرى كالكشف عن الشخصيات الثانوية التي لا نريد أن نفق أمامها طويلاً، ويكشف الحوار أيضاً عن مشاعر خفية للشخصية.

### الحوار: (المونولوج)

يقوم (المونولوج) (الحوار الباطني) بالكشف عن حياة الشخصية الداخلية. ولقد ظهر هذا التكنيك في الرواية الحديثة مع ظهورها إذ أخذ صوت الراوي يخفت وصوت الشخصية يعلو، وذلك نتيجة لظهور تقنية «البوليفونية» في البناء الروائي، واتجاه الرواية نحو المنظور النفسي الذاتي، وترتب على ذلك ظهور بعض الأساليب التعبيرية الجديدة أهمها ظهور المونولوج الداخلي<sup>(٧٠)</sup>.

ويختلف المونولوج الداخلي عن المونولوج التقليدي «أنه من حيث مادته يعبر عن أكثر الأفكار خفاء، تلك الأفكار التي تكون أقرب إلى اللاوعي، أما من حيث روحه فهو حديث سابق لكل تنظيم منطقي، ذلك لأنه يعبر عن الخاطر في مرحلته الأولى لحظة وروده إلى الذهن، أما من حيث شكله فيعبر عنه بجمل لا تخضع لأقل ما يمكن من قواعد النحو»<sup>(٧١)</sup>.

هذا التكنيك هو واحد من أنواع أخرى من التكنيك المستخدمة في تيار الوعي في الرواية الحديثة وهي: «المونولوج الداخلي غير المباشر، الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، مناجاة النفس»<sup>(٧٢)</sup>.

(٧٠) المرجع نفسه، ص (٢٤٠).

(٧١) ليول ايدل، القصة السيكلوجية، ص (١١٦، ١١٧).

(٧٢) روبرت همنغوي، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط ٢، ص (٤٢).

لقد استخدم غسان المونولوج غير المباشر بشكل جزئي ومحدود في «رجال في الشمس» ومزج بين المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر في (ما تبقى لكم) بينما مزج بين المونولوج الداخلي المباشر ومنجاة النفس في (العاشق) و (الاعمى والاطرش).

«والفرق الأساسي بين تقنية كل من (المونولوج الداخلي المباشر) و (المونولوج الداخلي غير المباشر) أن المونولوج غير المباشر يعطي القارئ إحساساً بحضور المؤلف المستمر، بينما يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح، وهذا الفرق يعني فوارق أخرى خاصة مثل استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلاً من وجهة نظر المفرد المتكلم في المونولوج غير المباشر، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع في تقديم ذلك المونولوج، يضاف إلى هذا إمكان تحقيق المزيد من الترابط والمزيد من الوحدة الشكلية في اختيار المواد المعالجة، وإمكان تحقيق الانسياب والإحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور في الوقت نفسه»<sup>(٧٣)</sup>.

### منجاة النفس:

تطور تكنيك تقديم تيار الوعي تطوراً كبيراً في الفترة المتأخرة.

«وقد أتى هذا التطور من نمو الاهتمام بالتحليل النفسي من ناحية، وأتى من العرض المتمكن لهذا التكنيك في «بوليسيس» من ناحية أخرى، ولكن العامل الأهم فيه هو ظهور الروائيين الذين أدركوا قيمة تصوير الوعي السابق على الكلام، والذين أرادوا مع ذلك أن يستخدموا ميزات الرواية التقليدية كالحبكة والفعل وهذه الروايات التي تستخدم «منجاة النفس» تقدم مزيجاً ناجحاً من تيار الوعي الداخلي ومن الفعل الخارجي»<sup>(٧٤)</sup>.

ويمكن أن يعرف تكنيك «منجاة النفس» في رواية تيار الوعي بأنه تكنيك تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ من دون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً.

لذا فإن هذا التكنيك - بالضرورة - أقل عشوائية، وأكثر تحديداً - بالنسبة لعق الوعي الذي يمكن أن يقدمه - من المونولوج الداخلي، فوجهة النظر هنا هي دائماً وجهة نظر الشخصية، وطبقة الوعي هنا عادة قريبة من السطح، أما من الناحية العملية فإن هدف رواية «تيار الوعي» التي تستخدم تكنيك «منجاة النفس» يتحقق أحياناً عن طريق مزج «منجاة النفس» بـ «المونولوج الداخلي»<sup>(٧٥)</sup>.

نلاحظ هذا المزج بصورة واضحة في «العاشق» و «الاعمى والاطرش»، كما سيبتين حين يقف البحث وقفة تفصيلية عند الروايات كل على حدة فيعرض للسلمات الخاصة التي تنفرد بها كل رواية بعد أن تعرض هذا الفصل للسلمات العامة التي تجمع الروايات.

(٧٣) المرجع نفسه، ص (٤٩).

(٧٤) روبرت هغري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص (٥٨).

(٧٥) المرجع نفسه، ص (٥٦).



## الباب الثاني

### الفصل الاول

- غسان الروائي
- الروايات الكاملة.





## رجال في الشمس: ١٩٦٣م

### الرؤية الفكرية:

تتألف الرواية من سبعة فصول:

ويحدثنا كل فصل من فصول الرواية الثلاث الأولى عن عالم شخصية من شخصيات الرواية الثلاثة من خلال وجهة نظرها الخاصة، حيث ندخل عالم أبو قيس أولاً ثم أسعد ثم مروان.

فأبو قيس مزارع مسن، أثقلتة هموم الحياة، وسقطت قريته بأيدي الصهاينة، واضطر إلى الهرب مع عائلته حيث بقي يحلم بحياته الأولى التي تعني عنده الاستقرار والبيت الآمن وحلمه هذا جعله يقبل العرض الذي أتاحه به أسعد، أن يذهب إلى الكويت حيث فرص العمل، ويعود بمال كثير، يستطيع بواسطته أن يرجع سعاداً إلى المدرسة، ويمكثه من بناء بيت في مكان ما.

وأسعد شاب فلسطيني مطارّد من قبل السلطات بسبب نشاطه السياسي، يريد أن يهرب إلى الكويت حتى يكون آمناً على نفسه، ثم يجمع نقوداً يبعث أول مبلغ منها إلى عمه كي يرد إليه دينه، ويجعل نفسه في حل من ارتباطه الذي لا إرادة له فيه بابتاع عمه.

ومروان صبي في السادسة عشرة يريد الرحيل إلى الكويت حتى يتمكن من إعالة أسرته التي هجرها معيلاً (والده) إلى زوجة أخرى، وجد عندها المأوى والاستقرار الذي طالما حلم به.

هذه النماذج الثلاثة تمثل بأعمارها أجيالاً مختلفة، يجمعها همّ واحد، همّ الخلاص الفردي من الواقع السيء.

ونلاحظ التقابل الدائم ما بين حاضر الشخصيات وماضيها، هذا التقابل بين الماضي الأخضر والحاضر المجذب.

وتلتقي الشخصيات الثلاثة مع شخصية أخرى، لها عالمها المعين، تقودها في رحلة الموت إلى الكويت.

لا نتعرف إلى هذه الشخصية (أبو الخيزران) من خلال عالمها الخاص، كما رأينا في الفصول الثلاثة الأولى، إنما من خلال عالم مروان الخاص في الفصل الثالث.

أبو الخيزران مجاهد قديم، فقد ذكرته في معركة في فلسطين وفقد معها إيمانه بكل شيء يريد أن يجمع مالاً من أي طريق حتى يستقر.

وأريد أن أستريح، أتمدّد، استلقي في الظل وأفكر أو لا أفكر، لا أريد أن أتحرّك قط، لقد تعبت في

حياتي بشكل أكثر من كاف<sup>(١)</sup>.

وتمضي الفصول الأربعة الباقية لتروي تتابع الحدث: يجتمع الرجال الثلاثة معاً في رحلتهم إلى الكويت مع قائد الرحلة: أبو الخيزران، ويتفقون على أن يهربهم بواسطة صهرج الماء الذي يسوقه مقابل عشرة دنائير عن كل فرد يقبضها في الكويت.

وتبدأ رحلة الموت، يبدأ الصراع ما بين الرجال الثلاثة والزمن.

عليهم أن يتحملوا فترة دقائق داخل صهرج المياه حتى تمر السيارة من نقطة الحدود العراقية ثم دقائق حتى يتجاوزوا نقطة الحدود الكويتية.

لكن المفارقة التي تحدث أنه في اللحظة التي يؤخر فيها حرس الحدود (أبو الخيزران) ويثرون معه حول مواضيع خاصة، يموت المسافرون داخل الخزان.

أنه العجز الذي يقابل الموت. لقد عجز الرجال عن اختيار الطريق الصحيح واختاروا طريق الهرب من مسؤوليتهم، عجزوا عن اختيار قائدهم في الرحلة، الذي هو بدوره رجل عاجز، عجزوا حتى عن دق جدران الخزان، أي عن رفض الموت.

لقد تغلب الحاضر التعس المجذب على الماضي المشرق الخصب لأن علاقة الشخصيات بالماضي لم تكن علاقة إيجابية، كانت علاقة عاطفية سلبية فلم تدفعهم للأمام، كما تغلب الحاضر ببشاعته على المستقبل (الأمل) الذي كان الرجال يتطلعون لبلوغه. إذ أن الرجال الثلاثة لا يضمعون أي ثقل في صراعهم مع الزمن من أجل الوصول إلى أمهم (الكويت). أنهم يستسلمون للزمن الذي لا يرجم. الزمن الذي يتطلب عليهم بمساعدة عناصر أخرى، شدّت أزره في صراع الصحراء بقسوتها ساعة الظهيرة والخزان الخالي من الماء.

لقد تضافر الزمن والمكان معاً وانهايا الصراع لصالحهما وحكما على الرجال الجبناء بالموت.

وتتلاحم الموضوعات الفرعية مع الموضوعات الرئيسية لتعميق الرؤية.

إن التقابل بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية يزيد في إبراز سلبية الشخصيات الرئيسية ويساهم في بلورة الصورة الكلية للواقع الذي يرسمه غسان.

فهو يبرز شخصية (الأستاذ سليم) الثانوية من خلال شخصية (أبو قيس) وباستعمال (الFLASH باك) حتى يظهر الفرق بين النموذجين بشكل واضح. كما يبرز شخصية (والد مروان) وشفيقة من خلال شخصية (مروان) وعالمه بواسطة (الFLASH باك) أيضاً.

وتترابط الصور الجزئية فيما بينها لتساعد على تفهم الشخصيات أكثر والوقوف بأسباب سلبيتها.

إنها ظروف القهر والتشتت والضياح الناتجة عن وضع الفلسطينيين الخاص الناتج عن النكبة الفلسطينية سنة ١٩٤٨م، لكن هذه الظروف التي تجعل بعضاً من أبناء هذا الشعب يفكر في خلاصه

(١) غسان كنفاني، الأثر الكفلة، المجلد الأول، الرواية، ص (١١٤).

الفردى عبر الهروب الأتاني إلى حيث يتخيل خلاصه، هي الظروف نفسها التي انتجت جيلاً من الثوار يرى خلاصه الخاص في خلاص الشعب بأسره.

الرواية تصور حال الشعب الفلسطيني ما بعد سنة ١٩٤٨م، مبررات اليأس كثيرة وقوى التغيير الجنتينية غير واضحة.

هذا الواقع لا يجعلنا نقر مع الكاتب أحمد خليفة قوله:

«إن غسان كنفاني كان يعكس بصورة أمينة وصادقة واقع الشعب الفلسطيني كما كان قائماً في فترة ما قبل ١٩٦٥م، ولم يكن صدفة الذي يسمح له أنه يجترح بشكل تعسفي «معجزة» تشق أمام أبطاله القصصية طريقاً وهمياً إلى الإمام لم يكن موجوداً بعد في العالم الواقعي، أن عالم الشعب الفلسطيني الواقعي في تلك الفترة كان قائماً، وهكذا كان عالم غسان الفني، الإنسان الفلسطيني المقاتل لم يتأخر ظهوره عند غسان وأن كان قائماً في البداية ثم واضح المعالم»<sup>(٢)</sup>.

صحيح أن عالم الشعب الفلسطيني - تلك الفترة ما بعد سنة ٤٨م - كان قائماً لكنه لم يكن قائماً إلى هذه الدرجة. لم يكن عالم الفلسطينيين ضيقاً بهذه الصورة، رغم قتامة الصورة العامة الظاهرة، كان في الواقع نماذج غنية جداً، نجد إشارة إليها في شخص الأستاذ سليم.

لقد كان غسان نقدياً في تعامله مع الواقع، هذا ما يلتقي مع رؤيته للعالم في تلك الحقبة من الزمان. يدين الكاتب هنا كافة الحلول الفردية التي يلجأ إليها الفلسطيني متصوراً خلاصه، ويرينا أن لا خلاص إلا بالفع الجماعي الذي يثير إليه دون تصريح في آخر الرواية.

إنه السؤال الكبير الذي يتردد ويقرع أذن (أبو الخيزران) بعنف وقسوة:

ولماذا لم يدقوا الخزان، لماذا ارتضوا أن يموتوا دون صوت، دون حركة؟!<sup>(٣)</sup>

ومن خلال السؤال يتضح ما يريد أن يدعو إليه الكاتب: أنه يدعو الفلسطينيين إلى الفعل. إلى دق الجدار، إلى رفض الموت الذي يساقون إليه ويروضون به. لم يبرز الكاتب - إلا بشكل عابر - عوامل التقدم وقوى الثورة الجنتينية الكامنة حتماً فيه الذي يهتم بإبرازها الكاتب الذي ينظر للواقع بمنظور متحرك.

إذ أن

«فناننا الواقعية الاشتراكية يكونون واقعيين أكثر تماسكاً، ليس فقط حين يصورون الواقع في اللحظة الراهنة، بل حين يستشرفون آفاق تطوره في المستقبل»<sup>(٤)</sup>.

نحن لسنا مع التناقض الساذج، ولا مع تصويرخيالي للواقع، لكننا مع الواقع في حركته وفي تغييره.

«إن الفنان الصادق لا ينبغي له أن يزيّف الواقع بتقاؤل ساذج يرضي به شعور القارئ المتلهف

(٢) أحمد خليفة، عالم القضية الفلسطينية في لب غسان كنفاني، مجلة شؤون فلسطينية، عدد (١٣)، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٢م، ص (١٥٦ - ١٦٦).

(٣) جماعة من الأساتذة السوفيات، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، تعريب يوسف حلاق، توفيق عدنان جاموس، ج ١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٨م، دار الجماهير العربية بدمشق، ص (٢٦٥).

وإن كان هذا لا يعفي الكاتب من تصوير القوى المحركة وهي تصوغ خمائر المستقبل»<sup>(٤)</sup>.

## ب - بناء الأحداث:

يلجأ غسان إلى أسلوب «الرواية ذات الأصوات المتعددة» وهي الرواية التي يلج فيها القارئ إلى عقول الشخصيات يتعرف بواسطتها على الأحداث وعلى المكان والزمان.

نلاحظ أن الكاتب قد اختار لموضوعه هذا شكلاً مناسباً بحيث يترابط الشكل مع المضمون ترابطاً وثيقاً في بناء الرواية.

هذا الشكل الذي استخدمه فتحي غانم في «الرجل الذي فقد ظله» في الرواية العربية ثم استخدمه نجيب محفوظ في «ميرamar» وجبرا ابراهيم جبرا في «السفينة».

وجاء غسان ليستخدمه في بداية الرواية وفي الفصول الثلاثة الأولى، لكنه يتجه بعدها إلى البناء العضوي التقليدي ليكمل تتابع الحدث.

ولقد جاء هذا البناء متسقاً مع المضمون الذي طرحه غسان بشكل متين.

إن جعلنا غسان نفهم عالم الشخصيات من خلال الدخول في وجهة نظرها رأساً وحين جعلنا نحيط علماً بكل ما نحتاجه من الشخصية (ماضيها، حاضرها). أحلامها، تقاطعها مع غيرها من الشخصيات الرئيسية والثانوية، أخرجنا من عالمها لأنه حكم عليها بالموت، وأصبح إلزاماً أن يأخذ الحدث مجرى آخر في البناء.

أما الشخصية التي بقيت حيّة دون الشخصيات، شخصية (أبو الخيزران). فلم يجعل لها صوتاً خاصاً (السبب خاص فهو يمثل وحده جزءاً خاصاً وسلبية لها ظروفها المتميزة)، حيث أنه تتجمع عندها، بسبب وضعها، كل الشخصيات على اختلاف عمرها وماضيها، لأنها التقت مع العجز بوصولها إلى العزم على حل فردي. لذلك فقد أدخلنا الكاتب إلى عالمها من خلال غيرها من الشخصيات، أبو الخيزران خلقاً عاجز وهو لا يستطيع أكثر من أن يوصل العجز إلى ميناء الموت.

هكذا يتكامل البناء كي يؤدي دوره الوظيفي في خدمة الأفكار الأساسية التي أراد الكاتب أن يعبر عنها.

## ج - الشخصية:

حين نستعرض شخصيات الرواية نجد أنها جميعاً تمثل النموذج المنكسر مقابل نموذج إيجابي يرد كشخصية ثانوية «الاستاذ سليم».

وحين نقابل ما بين شخصية «الاستاذ سليم» وشخصية «أبو قيس» يبدو الفرق بين النموذجين: الإيجابي الذي يمثل الاستاذ والسلبي الذي يمثل أبو قيس. أنهما شخصيتان متضادتان، ولولا هذا التضاد لما اتضحت بذور الشخصية الإيجابية التي يمثلها (الاستاذ سليم).

(٤) استوديراس (أمريكا اللاتينية) من كتاب صلاح فضل (منهج الواقعية في الإبداع الأدبي) ص (٣٠٨).

أبو قيس مزارع كهل، فقد بيته وكل ما يملكه وجود البيت من طمأنينة وراحة حين فقد الوطن، يعيش وضعاً معيشياً بائساً ويحن حنيناً جارفاً إلى أرضه وما تمتعه من أحاسيس يفقدها في المنفى. (أبو قيس) مع الماضي، ولا يرى غير الماضي، بحيث يختلط مع الحاضر بشكل يجعله عاجزاً عن أي رؤية مستقبلية حقيقية.

يقدم إلينا الكاتب شخصية (أبو قيس) من خلال أحاسيسه النفسية تجاه الواقع الحاضر ويربط بين حال الطبيعة وحال الشخصية النفسية، بحيث يجعلنا نحس أحاسيسها.

«دور جسده واستلقى على ظهره حاضناً رأسه بكفيه وأخذ يتطلع إلى السماء: كانت بيضاء متوهجة، وكان ثمة طائر أسود يحلق عالياً وحيداً على غير هدى، ليس يدري لماذا امتلا فجأة، بشعور آسن من الغربة، وحسب لهولة أنه على وشك أن يبكي»<sup>(٥)</sup>.

يعيش (أبو قيس) مع الماضي، ولا يرى غير الماضي، بحيث يختلط مع الحاضر بشكل يجعله عاجزاً عن أي رؤية مستقبلية حقيقية.

تقدم إلينا الشخصية الثانوية (الأستاذ سليم) من خلال شخصية (أبو قيس) من خلال استرجاعها لماضيها.

ولا نعرف عن الشخصية إلا ما يضيء، وبسرعة، موقفها من الأحداث.

الأستاذ سليم، الكهل النحيل الأشيب، الذي يأتي قريتهم من يافا كي يعلم الصبية ويعتقد الناس أنه سيؤم الجميع يوم الجمعة، لكنه يستنكر ذلك، ويفاجئ الناس بما لا يتوقعون، أنه لا يعرف كيف يصلي ولكنه يعرف شيئاً أهم بالنسبة إليهم.

يعرف كيف يطلق الرصاص ويدافع عن القرية عند مواجهتها الاعتداء الصهيوني.

ويعود (أبو قيس) إلى الحاضر، إلى واقع النذل والفقر، الذي يعمي عن ارتباطه الإيجابي بالحاضر، ويجعله يصغي لسعد حين جاء يحدثه عن حل فردي ينقذه من واقعه. ويعطيه أملاً في الغد.

ويقرر أن يذهب إلى الكويت، رغم عدم تأكده من حتمية وصوله، ويتلقى حالته النفسية مرة أخرى مع حالة الطبيعة، مما يجعلنا أقرب إلى تمثلها.

«اتصل أفق النهار بالسماء، وصار كل ما حوله مجرد وهج أبيض لا نهائي، عاد، فارتدى ملقياً صدره فوق التراب الندي الذي أخذ يخفق تحته من جديد.. بينما انسابت رائحة الأرض إلى أنفه وانصبت في شرايينه كالطوفان»<sup>(٦)</sup>.

أسعد، مروان، أبو الخيزران، شخصيات منكسرة أيضاً تقف بالتوازي مع شخصية (أبو قيس).

(أسعد) يختلف في تكوينه النفسي عن (أبو قيس)، ويظهر هذا الاختلاف حين تقديمه منذ اللحظة الأولى:

(٥) شسان كنتاني، رجال في الشمس، الآثار الكاملة، ص (٢٨).

(٦) المصدر نفسه، ص (٥٠).

يقدم إلينا من خلال حوار مساومة بينه وبين الرجل السمين صاحب المكتب الذي يتولى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت<sup>(٧)</sup>.

هذا الحوار الذي يكشف عن طبيعة الشخصية، التي تعرف تماماً ما هي مقدمة عليه، مما جعل حوارها مع صاحب المكتب مختلفة تماماً عن طبيعة حوار (أبو قيس) مع صاحب المكتب.

أما (أبو الخيزران) فنحن نتعرف عليه من خلال تطور الحدث ومن خلال وصف لأهم سماته الخارجية، بما يمكن أن يرتبط بملاحمها الداخلية، ويسهم في فهم بواعث تصرفها حين يتعرف مروان على (أبو الخيزران).

«لأول مرة منذ رآه لاحظ الآن أن منظره يوحي حقاً بالخيزران، فهو رجل طويل القامة جداً، نحيل جداً، ولكن عنقه وكفيه تعطي الشعور بالقوة والمتانة، وكان يبدو لسبب، أنه بوسع أن يقوس نفسه، فيضع رأسه بين قدميه دون أن يسبب ذلك أي إزعاج لعموده الفقري أو بقية عظامه»<sup>(٨)</sup>.

إن هذا الوصف يدل على الشبه بين الاسم والشكل، كما يدل على صفة رئيسية من صفاته، مرونته التي تدل على تكيفه حسب الظروف وليس الثبات على المبدأ.

ذلك أنه يستطيع أن يقوس نفسه دون أن يسبب ذلك أي إزعاج لعموده الفقري أنه لا يحس بأي قيمة من القيم التي جاهد من أجلها سابقاً، مما يجعله مؤهلاً أن يقود رفاقه في رحلتهم إلى الهلاك.

وهذه السمات التي نراها عند (أبو الخيزران) جعلته شخصية شديدة الخصوصية مما يفقدها تعبيرها عن السمات الجوهرية في الشخصية.

ويرتبط «أبو الخيزران» - كما أسلفنا - بالماضي ارتباطاً يشله عن أي تفكير في تجاوز أزمنة الشخصية. هذا الارتباط بالماضي يذكره بمأساته الخاصة، ويجعله يفكر في حلها بشكل خاص، المزيد من النقود ثم الراحة الشخصية بعد ذلك.

وتلتقي الشخصيات المنكسرة في طريق منكس، طريق الهروب، الذي يؤدي بهم إلى الموت.

نلاحظ أن بناء الشخصيات مقنع إلى حد كبير، مما يجعل تصرفاتها منطقية وطبيعية وليس فيها ما هو تجسيد كامل للخير أو تجسيد كامل للشر<sup>(٩)</sup>.

## د - الرمز:

يتربط رمز الصحراء مع الخزان والزمن لتشكل معادلاً للجحيم والموت في الرواية.

## الخزان:

يستخدم الكاتب هذا الرمز معادلاً للموت في الرواية.

(٧) المصدر نفسه، ص (٥٣).

(٨) المصدر نفسه، ص (٧٥).

(٩) Douglas, Rowland - Howland, The Arab-Israeli conflict as represented in Arabic fiction, Michigan, 1971, p. (349).

الخزان في الرواية يتفق مع دلالة الرمز العامة بعكس ما وجدنا في قصته القصيرة (إلى أن تعود)<sup>(١٠)</sup> التي كتبها سنة ١٩٥٧م.

الخزان يحوي الماء، الذي يرمز للحياة وإنقاذ الحياة، لكنه حين يحمل الماء ليسقي مستعمرات الصهاينة يتحول إلى رمز يجب أن ينسف، يجب أن يدمر كما حدث في القصة القصيرة وحين يستخدم في غير غايته الأصلية، حين لا يحمل الماء، يحمل الموت في الرواية.

حين كان فارغاً من الماء، كان كأن جهنم الله على الأرض، لم يخدع (أبو الخيزران) المسافرين معه في حقيقة الصعوبة التي تنتظرهم داخل خزان الماء الفارغ من الداخل وأن بشرهم بتجاوزها.

لقد حذرهم أن الطقس سيكون كالآخرة، في الداخل.

«أنصحبكم أن تنزعوا قمصانكم.. الحر خائف ومخيف هنا، وسوف تعرقون كأنكم في المثل، ولكن.. لخمس دقائق أو سبع وسوف أقود بأقصى ما أستطيع من السرعة، توجد في الداخل عوارض حديدية.. في كل زاوية عارضة.. انني أفضل أن تمسكوا بها جيداً وإلا تخرجتم كالكرات.. طبعاً ستخلعون أحذيتكم»<sup>(١١)</sup>.

وتشتد القبضة على الشخصيات بحيث لا يمكن أن توجد فرصة لأي نجاة. انه الموت الذي ينتظرها.

وعلى الرغم من أن الخزان معادل للموت في كل من القصة القصيرة والرواية لكننا عندما نحس بطبيعة الجراء الذي يلقاه المسافرون في قلب الخزان في الرواية نشورلهدمه وتقديره لأنه يرمز إلى شيء وارد بغيض كما كان في القصة القصيرة.

### الزمن:

في الرواية تتضافر الرموز سوية كي تشكل مجرى الرواية كما قرأنا. يسير المسافرون في (الصعراء) ويدخلون (الخزان)، وكان يمكن أن يتحملوا حريقه لولا (الزمن)، الذي جاء رمزاً آخر، يزيد من القبضة المحكمة على المسافرين ويؤخرهم مما يفرض هلاكهم. في المرة الأولى، حين دخل (أبو الخيزران) ساحة الجمر، كان الزمن عنصراً مساعداً إذ أنه أنهى مهمته في دقائق معدودة.

لكنه في المرة الثانية لم يكن عنصراً غير معين فحسب، بل انه ساهم في القتل أيضاً، إذ تأخر على المسافرين فترة أطول مما توقعوا، فكانت النتيجة موتهم.

### هـ - المسرد:

تبدأ الرواية من لحظة من لحظات حياة الشخصية. بدأ بـ (أبو قيس) ثم يعود إلى الماضي عن طريق الاسترجاع الداخلي<sup>(١٢)</sup> ويعود مرة أخرى إلى الحاضر.

(١٠) غسان كنفاني، الأثر الكلمة، القصص القصيرة، ص (٧٩٥).

(١١) غسان كنفاني، الأثر الكلمة، الرواية، ص (١١٥).

(١٢) نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع: استرجاع خارجي، داخلي، مزجي، للتفصيل راجع سينا أحمد قاسم، رسالة دكتوراه، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، ص (٥٢).

ولحظة الحاضر في حياة (أبو قيس) لحظة متعبة يعيشها في بيت حقيق خارج بلده تذكره بالماضي الجميل الذي كان يعيشه في قريته أمناً مطمئناً ثم يعود إلى واقعه المتعب الذي يذكره بوجود التخلّص منه بآية طريقة ولولم تكن مأمونة العواقب. وفي مقاطع الاسترجاع التي تعتمد على الذاكرة نجد استخداماً للمونولوج الداخلي:

«كلما تنفّس رائحة الأرض وهو مستلق فوقها خبيل إليه أنه يتنسّم شعر زوجه حين تخرج من الحمام وقد اغتسلت بالماء البارد.. الرائحة إيّاه، رائحة امرأة اغتسلت بالماء البارد وفريشت شعرها فوق وجهه وهو لم يزل رطيباً.. الخفقان ذاته كأنك تحمل بين كفّيك الحائيتين عصفوراً صغيراً»<sup>(١٣)</sup>.

«والاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغته الخاصة ويعطيه مذاقاً عاطفياً»<sup>(١٤)</sup>.

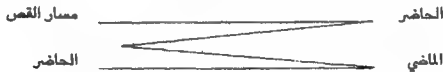
هذا ما يبيّتن بوضوح في مقاطع الاسترجاع التي تتعلق بـ (أبو قيس)، هذه المقاطع تقريباً من شخصيته أكثر وتجعلنا أكثر فهماً للشخصية من الداخل ومن الخارج.

وفي المقطع السابق الذي يستخدم به غسان (المونولوج الداخلي) تتكشف لنا شخصية (أبو قيس) الداخلية التي تمتلئ عواطف متفجرة وحنيناً جارفاً إلى الوطن والأسرة، ولا يمكن أن تتكشف لنا الشخصية بمثل هذا الوضوح دون استخدام أسلوب الاسترجاع.

وفي الرواية نجد أن الأحداث والشخصيات والمكان والزمان تقدم كلها من خلال منظور شخصية بعينها.. أولاً أبو قيس ثم أسعد ثم مروان.

ولقد سمى الكاتب الأميركي (هنري جيمس) الطريقة في كشف حقائق القصة، القائمة على إنارة الموقف والشخصيات القصصية عن طريق عقل شخصية واحدة منها أو عقول عدة شخصيات باسم «وجهة النظر» (Point of view).

ونحن منذ اللحظة الأولى في الرواية ندخل عقل إحدى الشخصيات (أبو قيس) لنتتبع الأحداث من وجهة نظره بالذبذبة بين الحاضر والماضي على التوالي:



ونستطيع تبين هذه الذبذبة بين الحاضر والماضي من خلال الفقرة التالية:

«(١) أراح أبو قيس صدره فوق التراب الندي، (٢) فبدأت الأرض تخفق من تحته: ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تعبر إلى خلاياه.. (٣) في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب

(١٣) غسان كنفاني، الأطلال الكاملة، الرواية، ص (٢٧).

(١٤) ليون أيدل، القصة السيكلوجية، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، نشرت بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر ببيروت، نيويورك، ١٩٥٩م، ص (٧٨).



يجس ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض ما زال منذ أن استلقى هناك أول مرة. يشق طريقاً قاسياً إلى النور قادماً من أعماق أعماق الجحيم، (٤) حين قال ذلك مرة لجارة الذي كان يشاطره الحقل هناك، في الأرض التي تركها منذ عشر سنوات، أجابه ساخراً:

«هذا صوت قلبك أنت تسمعه حين تلصق صدرك بالأرض، أي هراء خبيث... والرائحة إذن؟ تلك التي إذا تنشققتها ماجت في جيبه ثم انهالت مهوَّمة في عروقه؟»

(٥) الأرض الندية - فكر - هي لا شك بقايا من مطر أمس... كلا، أمس لم تمطر!.. لا يمكن أن تمطر السماء الآن إلا قيثاً وغباراً! أنسيت أين أنت؟ أنسيت؟ (٦) دور جسده واستلقى على ظهره حاضناً رأسه بكفيه وأخذ يتطلع إلى السماء...<sup>(١٥)</sup>

(١) الحاضر (٢) الحاضر (٣) الحاضر (٤) الماضي (٥) الحاضر (٦) الحاضر.

وكذلك بالنسبة لأسعد فالحاضر الذي ينطلق منه هو مثوله أمام المهرب السمين الذي سيكتفل بتهريبه عبر الصحراء. هذا الموقف الحاضر جعله يعود إلى موقف مشابه في الماضي حين خدمه المهرب السابق وجعله يدور حول «الأنثفورة» وحده في القبط واختفى، ثم يعود إلى واقع المساومة مع المهرب السمين محاولاً الاستفادة من التجربة السابقة مع المهرب الأول، مما يتيح مجالاً آخر لاسترجاع موقفه السابق المائل أمام المهرب، وأخيراً يعود إلى الحاضر.

أما مروان فهو يبدأ بالحاضر ويعود إلى الماضي ويرجع إلى الحاضر لكنه يفكر في المستقبل ثم يعود إلى الماضي.

وحاضر مروان هو مثوله أمام المهرب السمين كما رأينا عند أسعد (لكن مروان يبدو ساذجاً في طريقة حوارهِ مع المهرب مع محاولته أن يكون شجاعاً) ثم لقاءه مع أبو الخيزران الذي يتبعه رجوع الشخصية إلى الماضي بواسطة الاسترجاع، مما يتيح التعرف على أعماقها، ويقربها إلينا أكثر ثم يعود مروان إلى الحاضر ويفكر في المستقبل الذي يطمح في تحقيقه، مما يعيده مرة أخرى إلى ماضيه المر، حين اضطر أن يترك أمه وأخوته ومدرسته كي يغوص في القفلة مع من غاص ويعول أسرته.

ونلاحظ من تتبعنا لسرد الأحداث عند الشخصيات أن الاهتمام الأساسي بالحاضر وإن السرد من الماضي إنما جاء ليختزل الزمن وليخدم السرد الحاضر.

بعد دخولنا إلى عقل الشخصيات في الرواية والتزامنا بوجهة نظرها نعود إلى السرد بصيغة الحاضر.

«هذا الاهتمام بالحاضر جاء نتيجة لاهتمام الروائي بحياة الشخصية الروائية النفسية أكثر من حياتها الخارجية فترام الماضي والحاضر والمستقبل في النص. وقد يكون لزيادة أهمية الحاضر يرجع لتأثير السينما في الرواية حيث لا تعرف السينما إلا زمناً واحداً وهو الحاضر»<sup>(١٦)</sup>.

فالشخصيات الثلاث، تهتم أساساً بالحاضر، رغم ارتباطها المتفاوت بالماضي. ذلك أن ما يجمع الشخصيات الثلاث هو رغبتها في التخلص من حاضرها البائس بأي طريقة ممكنة. أما الارتباط بالماضي

(١٥) غسان كنفاني، *الأول الكاملة*، الرواية، ص (٣٧ - ٣٨).

(١٦) سيزا أحمد قاسم، *مصدر سبق ذكره*، ص (٣٢ - ٣٣).

فبينما نجده عاطفياً شديداً، عند (أبو قيس) و (مروان)، نجده بعيداً عن العاطفة والارتباط المتين عند (أسعد)، لكن هذا التفاوت في الارتباط بالماضي لا يجعل الواقع والحاضر مختلفاً فكلهم أمام الرغبة في الخلاص الفردي سواء مما يجعل مصيرهم واحداً أيضاً.

وفي (الصفقة) و (الطريق) (الشمس والظل): نجد صورة الحاضر يلحظته الراهنة في تداخل مع الماضي، أما في (القبر) فالحاضر يتجسد فقط في لحظته الحالية وفي (الصفقة) تجتمع الشخصيات لتحدث فيما بينها وتتفق على سفرها مع (أبو الخيزران) هذا هو الحاضر الذي يتداخل مع الماضي الذي يكشف لنا شخصية (أبو الخيزران) الداخلية ويجعلنا أقرب إلى فهمها، مما يجعلنا نحاط علماً بحياة الشخصيات الداخلية جميعها. ثم نعود بعدها إلى الحاضر كي نتابع سير الحدث.

وفي (الطريق) يسير المسافرون في طريقهم عبر الصحراء، ويأتي الماضي مرة أخرى ليحيطنا علماً بشخصية (أبو الخيزران) أكثر فأكثر، ويعود مرة أخرى إلى مسيرة الحدث.

في (الشمس والظل)، يواصل المسافرون طريقهم عبر الصحراء المشتعلة ويتداخل الماضي مع الحاضر أيضاً كي يذكر الشخصيات بماضيها ويعطيها أملاً في مستقبلها.

يذكر (أبو قيس) ماضيه الذي يدفعه إلى هذا الطريق الشاق، أم قيس وقيس والبيت الذي يحلم ببنائه لهما.

يذكر (مروان) ماضيه الذي أجبره على حمل العبء مبكراً، زوجة أبيه، شقيقة وأمه المسكينة وأخاه الذي تخلى عنه.

أما (أبو الخيزران) فإن ذكرياته الخاصة المرة تسيطر على تفكيره، هي لحظة العملية التي يفقد خلالها ذكوريته.

(أسعد) يذكر مطاردة السلطات له، كما يذكر عمه الذي يريد أن يزوجه ابنته التي لا يرغب فيها.

وهنا تظهر أهمية الذاكرة في استرجاع الماضي وربط الماضي بحياة الشخصية النفسية وعرضها من خلال منظور الشخصية.

ويعود السرد إلى لحظة الحاضر كي يتابع سيره.

أما في (القبر)، فالحاضر المائل هو الأساس، فقد لقيت الشخصيات مصيرها المحتوم، الموت، ولم يعد هناك سوى قائد الرحلة (أبو الخيزران).

وينتقل الايقاع في السرد في الرواية من البطء في البداية إلى السرعة في النهاية. وبناء الرواية يتبع هذا، ففي الفصول الثلاثة الأولى يقدم عالم شخصيات ثلاث، مما يجعل البطء في السرد مبرراً وطبيعياً، أما في الفصول الأربعة الباقية فإن الحدث يفرض نفسه ولا بد من تتابعه وتصاعده مع نبض السرد السريع.

## و - الوصف:

للوصف في الرواية وظيفة واضحة، انه يكشف عن حياة الشخصية النفسية، حين يصف الكويت فهي مرتبطة بما في ذهنه من أحلام:

«لا بد أنها شيء موجود.. من حجر وتراب وماء وسماء، وليست مثلما تهوم في رأسه المكبود... لا بد أن ثمة أزقة وشوارع ورجالاً ونساء وصغاراً يركضون بين الأشجار»<sup>(١٧)</sup>.

وفي وصفه شخصياته يكتبني غسان بالقليل المكثف، فهو حين يصف الأستاذ سليم:

«الأستاذ سليم: العجوز النحيل الأشيب»<sup>(١٨)</sup>.

وحين يصف «أبو الخيزران»:

«هو رجل طويل القامة جداً، نحيل جداً، ولكن عنقه وكفيه تعطي الشعور بالقوة والمتانة وكان يبدو لسبب ما، أنه بوسعه أن يقوس نفسه فيضع رأسه بين قدميه دون أن يسبب ذلك أي إزعاج لعموده الفقري أو بقية عظامه»<sup>(١٩)</sup>.

ويصف الشط باستخدام الكلمات الموحية:

«ها هوذا يرتمي على بعد آلاف من الأميال والأيام عن قريته وعن مدرسة الأستاذ سليم»<sup>(٢٠)</sup>.

ثم يعود في موضوع آخر ليصفه:

«وإن هذا هو شط العرب: «نهر كبير تسير فيه بواخر محملة بالتمر والقش وكأنه شارع في وسط البلد تسير فيه السيارات»<sup>(٢١)</sup>.

وحين يصف الشارع يكتبني بالقول:

«والشارع المسقوف المزدحم الذي تفوح فيه رائحة التمر وصالل القش الكبيرة»<sup>(٢٢)</sup>.

ويصف ساحة الجمرك:

«ساحة الجمرك ساحة رملية واسعة في صفوان تتوسطها شجرة كبيرة يثيمة تتهدل أوراقها المتطاولة فترمي ظلاً واسعاً في الساحة.. وعلى الأطراف تنتصب حجرات ذات أبواب خشبية وأطلة في داخلها مكاتب مكتظة ورجال مشغولون دائماً»<sup>(٢٣)</sup>.

والكاتب يدخل الحركة على الوصف كما يظهر حين تتابع حركة الشمس وهي ترسم القبة في الرواية ثم الحركة في وصفه:

«والشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض وشريط الغبار يعكس وهجاً يكاد يعمي العين.. كانوا يقولون لهم إن فلاناً لم يعد إلى الكويت لأنه مات، قتلته ضربة الشمس، كان يغرس موعوله في الأرض حين سقط فوقه وفوقها، وماذا؟ ضربة شمس قتلته، تريدون أن تدفنوه هنا

(١٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٤٦).

(١٨) المصدر نفسه، ص (٣٨).

(١٩) المصدر نفسه، ص (٧٥).

(٢٠) المصدر نفسه، ص (٤٢ - ٤٣).

(٢١) المصدر نفسه، ص (٤٣).

(٢٢) المصدر نفسه، ص (٧١).

(٢٣) المصدر نفسه، ص (١١٩).

أو هناك؟ هذا كل شيء، ضربة شمس.

هذا صحيح من الذي سماها ضربة؟ ألم يكن عبقرياً؟ كأن هذا الخلاء عملاق خفي يجلد رؤوسهم بسيط من نار وقار مغلي،<sup>(٢٤)</sup>.

نلاحظ ان الألوان والحركة في النص السابق ترتبط بالموت ولا ترتبط بالحياة.

الشمس ترسم لهباً أبيض، وهي والغبار يعكسان وهجاً يكاد يعمي العيون، ثم ان الخلاء يشبه عملاقاً خفياً يجلد رؤوس المسافرين بسيط من نار وقار مغلي.

كل هذه المفردات والألوان التي تتركز (بالأسود) توحى بالحدث المقبل، انه الموت الذي لا مفر منه.

ولا شك ان استخدام غسان لألوان الأرض والسماء لا يخدم الحدث والشخصيات فحسب، بل هو يعطي الصورة حيوية أيضاً.

«ويجعل الكلمات القليلة تبلغ أشد الصور سينمائية»<sup>(٢٥)</sup>.

### ز - الحوار: (الديالوج - Dialogue)

يساعدنا الحوار في الرواية على التعرف على شخصية (أبو الخيزران) التي هي شخصية رئيسية هامة، نتعرف على حاضرها، ثم على ماضيها من خلال حوار الشخصية ذاتها مع أسعد:

نتعرف على (أبو الخيزران) بداية من خلال حوار مع مروان:

- انه لس شهرير.. ما الذي قادك إليه؟

أجاب بعد تردد قصير:

- كلهم يأتون إليه..

اقترب الرجل منه وشبك ذراعه بذراعه كأنه يعرفه منذ زمن بعيد:

- أتريد أن تسافر إلى الكويت؟

- كيف عرفت؟

- لقد كنت واقفاً إلى جانب باب تلك الدكان.. وشهدتك تدخل ثم شهدتك تخرج.. ما اسمك؟

- مروان.. وانت؟

- إنهم ينادونني «أبو الخيزران»<sup>(٢٦)</sup>.

يتضح من خلال النص ان الحوار جاء يكشف الشخصية من خلال واقعها، أولاً هو مهرب، يلتقط

(٢٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (١٣١ - ١٣٢).

(٢٥) محسن جاسم الموسوي، المواقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٥م، ص ٢٢٨.

(٢٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٧٤ - ٧٥).

من يريد الهرب إلى الكويت لقاء مبلغ من المال يتربّقه الذين يدخلون ويخرجون دكان الرجل السمين، صاحب مكتب التهريب.

هكذا نتعرف على الشخصية بواقع حالها الحاضر أولاً دون التعمق بجوانب الشخصية الداخلية ثم نتعرف بعد ذلك على ماضيها من خلال حوارها مع أسعد<sup>(٢٧)</sup>.

إن هذا الحوار الطويل مع أسعد يجعلنا نلم بماضي الشخصية، وأحوالها الداخلية الخفية التي تتكشف شيئاً فشيئاً.

حين يسأل (أسعد) (أبو الخيزران) إذا كان قد تزوج قبل ذلك، تعود، إليه صورة الماضي بشكل جاد لتعرف عقدة حياته الخاصة، حين فقد ذكوره نتيجة معركة سنة ٤٨م. ويتم هذا التقاطع بين الحاضر والماضي نتيجة الاسترجاع الذي يحتمه الحوار ويأتي من خلاله.

ويعرفنا الحوار على شخصية ثانوية، نتعرف على شخصية الأستاذ سليم من خلال حوار بينه وبين أهل القرية.

«... وسوف تؤم الناس يوم الجمعة... أليس كذلك؟».

وأجاب الأستاذ سليم ببساطة:

«كلا، انني أستاذ وليست إماماً...».

قال له المختار:

«وما الفرق، لقد كان أستاذنا إماماً...».

«وكان أستاذ كتاب، أنا أستاذ مدرسة...».

وعاد المختار يلح:

«وما الفرق؟...»<sup>(٢٨)</sup>.

وكلما مضى تعاون السرد والحوار اقتربنا من الشخصية أكثر وجعلنا نفهم مبعث سلوكها.

وبعد فترة طويلة تنحنح الأستاذ سليم وقال بصوت هادئ:

«... طيب، أنا لا أعرف كيف أصلي...».

«ولا تعرف؟».

زار الجميع، فأكّد الأستاذ سليم مجدداً:

«ولا أعرف».

تبادل الجلوس نظرات الاستغراب ثم ثبتوا أبصارهم في وجه المختار الذي شعر بأن عليه أن يقول شيئاً، فاندفع دون أن يفكر:

(٢٧) المصدر نفسه، ص (٨٩ - ٩٤).

(٢٨) غسان كنفاني، الإثبات الكفيلة، الرواية، ص (٤٠).

- .. وماذا تعرف إذن؟ »-

وكان الأستاذ سليم كان يتوقع مثل هذا السؤال، إذ أنه اجاب بسرعة وهو ينهض:

- .. أشياء كثيرة.. أنني أجيد إطلاق الرصاص مثلاً..<sup>(٢٩)</sup>.

هكذا ومن خلال هذا الحوار المتقاطع مع السرد نتعرف على نموذج ثانوي إيجابي «الأستاذ سليم» من الزاوية التي أراد الكاتب أن يسلط الضوء عليها، إذ أننا عرفنا من خلال ذاكرة (أبوقيس) أولاً المظهر الرئيسي للشخصية.. الأستاذ سليم مدرس للأولاد في القرية، لكن الحوار سرعان ما يكشف جوانب أخرى خفية لهذه الشخصية الثانوية. إذ أن جانبها الخفي هو الجانب الإيجابي للشخصية، يظهر الأستاذ الذي يستعد للموت عن القرية.

ويكشف لنا الحوار ما بين أسعد المهرب عن مشاعر أسعد الخفية نحو المهرب، فهو لا يثق به مطلقاً:

«خمسة عشر ديناراً سأدفعها لك؟ لا بأس ولكن بعد أن أصل وليس قبل ذلك قط..»

حق إلى الرجل من وراء جفنيه السمينين وسأل ببلاهة:

- لماذا؟

- لماذا؟ ها لأن الدليل الذي سترسلونه معنا سوف يهرب قبل أن نصل إلى منتصف الطريق خمسة عشر ديناراً، لا بأس.. ولكن ليس قبل أن نصل»<sup>(٣٠)</sup>.

لقد تعامل أسعد مع المهربين، هذا ما تبين من خلال الحوار، وعرف طرقهم المتتوية. ومع ذلك فهو يلجأ إليهم حتى ولو كان في هذا هلاكه المحتم.

### الحوار: (المونولوج – Monologue)

نتتبع المونولوج الداخلي غير المباشر الذي يجري في عقل (أبوقيس) في الرواية - «وراء هذا الشط، وراءه فقط، توجد كل الأشياء التي حرّمها. هناك توجد الكويت.. الشيء الذي لم يعيش في ذهنه إلا مثل الحلم والتصور يوجد هناك.. ولا بد أنها شيء موجود، من حجر وقراب وماء وسماء، وليست مثلما تهيم في رأسه المكدر.. لا بد أن ثمة أزقة وشوارع ورجالاً ونساء وصغاراً يركضون بين الأشجار لا.. لا توجد أشجار هناك.. سعد، صديقه الذي هاجر إلى هناك واشتغل سواقاً وعاد بأكياس من النقود قال أنه لا توجد هناك أية شجرة.. الأشجار موجودة في رأسك يا أباقيس.. في رأسك العجوز التعب يا أباقيس.. عشر أشجار ذات جذوع معقدة كانت تساقط زيتونها وخيراً كل ربيع.. ليس ثمة أشجار في الكويت، هكذا قال سعد.. ويجب أن تصدق سعداً لأنه يعرف أكثر منك رغم أنه أصغر منك.. كلهم يعرفون أكثر منك.. كلهم.

في السنوات العشر الماضية لم تفعل شيئاً سوى أن تنتظر.. لقد احتجت إلى عشر سنوات كبيرة

(٢٩) المصدر نفسه، ص (٤٢).

(٣٠) المصدر نفسه، ص (٥٢).

جائعة كي تصدق انك فقدت شجراتك وبيتك وقريتك كلها.. في هذه السنوات الطويلة شق الناس طرقهم وابتع كلكب عجوز في بيت حقيق.. ماذا تراك كنت تنتظر؟ أن تنقب الثروة سقف بيتك؟ انه ليس بيتك.. رجل كريم قال لك: اسكن هنا! هذا كل شيء. وبعد عام قال لك أعطني نصف الغرفة، فرفعت أكياساً مرقعة من الخيش بينك وبين الجيران الجدد.. وبقيت مقعياً حتى جاعك سعد وأخذ يهزك مثلما يهز الحليب ليصير زبدًا،<sup>(٣١)</sup>

من خلال وعي «أبو قيس» يقدم الروائي لنا اقوالاً لا يتقوه بها، ويقوم بإرشاد القارئ ليجد طريقة خلال تلك الأقوال وذلك عن طريق الوصف.

عندما يذكر الأشجار فهي عشر ذات جذوع معقدة كانت تساقط خبزاً وزيتوناً. وعندما يتصور سكوته فترة السنتين السابقة يصف ذلك بكلمات موحية: انت مقع كلب عجوز في بيت حقيق.

ثم ان سعد يهزه مثلما يهز الحليب ليصير زبدًا. وهكذا يطل علينا المؤلف باستمرار بين الأقوال والمناجاة، كما انه يستخدم بعض الصيغ الانشائية كالتعجب والاستفهام.

هذه الصيغ التي تشعر القارئ بالحيرة والتردد اللذين يستشعرهما (أبو قيس) في نفسه حيال واقعه، انه يعنف نفسه على استسلامه لهذا الواقع طيلة السنين السابقة ويتعجب من تقبله ورضوخه، مما يدعوه إلى الاستجابة لعرض سعد مع ما فيه من مخاطر متوقعة. ويلجأ المؤلف في تعبيره عن الأشياء التي يفكر بها (أبو قيس) إلى استخدام ضمير المفرد الغائب مختلطاً آخر المونولوج بضمير المخاطب مما يرتبط مع تدخل المؤلف بشكل غير مباشر في النص، لأن ضمير المتكلم لا يتيح مثل هذا التدخل بالوصف والتعليق كما يتيح ضمير الغائب والمخاطب.

وتظهر في النص أيضاً بعض الصيغ التي تظهر في لغة الكلام مثل التكرار، مما يؤكد على الأفكار الملحة على وجدان (أبو قيس): وراء الشط، وراء فقط هذا الاعتقاد ان وراء هذا الشط الغريب ليس غير الحل السحري الذي يتصوره (أبو قيس) هو الذي دفعه إلى الهروب الفردي.

كما ان كلمة الأشجار المكررة في النص بشكل ملحوظ، تبين ارتباط (أبو قيس) العاطفي بالماضي وبالقرية التي أحبها وخوفه من عدم وجودها في الكويت، ذلك ان الشجرة ترمز إلى الظل والطمأنينة التي طالما حلم بها.

ثم ان تكرار: سعد قال.. هكذا قال سعد.. رجل كريم قال لك، وبعد عام قال لك، يعطي فكرة واضحة عن الشخصية المهزوزة التي يمثلها (أبو قيس). الشخصية التي لا تفعل سوى ما يراود لها أن تفعل، ليس بإمكانها أن تقرر مصيرها.

---

(٣١) غسان كنفاني، الأثر الكلمة، الرواية، ص (٤٦، ٤٧).

ما تبقى لكم: ١٩٦٦م

## ١ - الرؤية الفكرية:

كتب غسان روابته الثانية بعد ثلاث سنوات من الأولى وبعد انبثاق الثورة الفلسطينية المسلحة، يناير ١٩٦٥م.

ولقد اتاحت هذه الفترة للكاتب أن يرى أبعد من الأمس، أن يرى عوامل التغير الجينية التي لم تأخذ حجمها الطبيعي بعد. والتي لم يعبر عنها بأكثر مما رأى حتى ذلك الحين.

لقد اتضحت أهمية الفعل الثوري، ومورست على أرض الواقع ولو بشكلها المحدود، مما حدا بالكاتب أن يلتقط هذا الفعل وأن يدعو إلى ممارسته بشكل إيجابي أكثر.

لكن الكاتب بقي أسير وضع خاص. ويظهر هذا في اختيار الشخصيات وفي المكان والزمان الذي تتحرك من خلاله هذه الشخصيات، وفي البناء العام للرواية الذي يعتمد أسلوب تيار الوعي المتداخل مع الشخصيات الخمس: حامد، مريم، زكريا، الزمن ثم الصحراء.

حامد الشخصية النقية التي لا تحمل الشخصية النقيضة الانتهازية. لم يستطع تحمل زواج اخته من زكريا بالذات، حيث أنها اختارت الشخصية النقيضة والصدية. فتحرك عبر الصحراء ناشداً الوصول إلى أمه، الحلم القديم المؤجل.

مريم الشابة ذات الخمسة والثلاثين، التي يطاردها شبح الوحدة، تلتقي زكريا وتحمل منه رغم معرفتها بكره حامد له، ويضطر حامد للموافقة على زواجها من زكريا وترتبطها علاقة وثيقة بحامد حيث أنه يشكل كل ما تبقى لها فهو الأب والولد والمثال كما أنه يعتبرها كل شيء الوطن والام والأب.

زكريا الذي يسميه حامد «النتن» والذي نتعرف عليه من خلال مريم وحامد، إذ أنه لا يتكلم بصورة مباشرة أبداً وليس له مونولوج يجمل مشاعره.

الساعة، تقرر دقائقها لتصاحب أحداث الرواية، تذكر بالماضي وتعمق الإحساس بالحاضر، تعبر عن السكون وتشبه نغماً صغيراً كما عبر حامد.

«إنها صورة الركود الفلسطيني على المستوى النفسي والسياسي والعسكري لأكثر من خمسة عشر عاماً، وهي صورة الصمت والموت، وليس صورة الحركة والفعل والكيونة التي عادة ما يرتبط الزمان بها»<sup>(٢٢)</sup>.

## الصحراء:

تدخل في الرواية ككائن حي، لها صوتها المباشر الخاص عبر المونولوج. هي الطريق التي عبرها حامد حتى يصل إلى منطقة الأمان (أمه)، ويتداخل تيار وعيها مع تيار وعي حامد ومريم.

ويسير حامد في طريقه عبر الصحراء، ويلتقي بعدوه وجهاً لوجه، يجرده من سلاحه. يأخذ أوراقه ويعتبره سجيناً. يحاول أن يكلمه، لكن ليست هناك لغة مشتركة للكلام. لا حوار بين العدوين، ان التي

(٢٢) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص (٧٦).



تتكلم فقط هي الجرائم التي اقترفتها العدو الصهيوني في حق حامد وأهله وقومه.

حامد يرى في خصمه قاتل أبيه وقاتل سالم وقاتله في أية لحظة. لطالما صمت حامد، وصمته تعبير عن الصمت الفلسطيني المتراكم قبل انفجاره. ولطالما علّق حامد همومه كلها على أمه وعُلّق قصوره عن الفعل بوجوب المحافظة على شقيقته مريم، لكنها وقد طعنته وتزوجت أسوأ رجل يعرفه، لم يبق إلا أن يشق طريق المستقبل.

طريقه الوحيد المستقل، الذي يمكن أن يخلصه من كافة همومه.

لقد تمت المواجهة المباشرة في الرواية، ولكننا لم نعرف كيف يمكن أن تنتهي لم يعطنا الكاتب إشارة توحى بالنهاية.

اكتفى بالإشارة إلى بداية الطريق، اللجوء إلى الفعل، الذي يقف عند هذا الحد. التقى فعل حامد مع فعل مريم إذ قتلت زكريا بنصل سكين حاد من المطبخ. لقد اشتبك الصهيوني والفلسطيني معاً، هذا ما حصل فعلاً، وما سوف يحصل بصورة أكبر فيما بعد.

والتخلص من الخيانة مرتبط بالاشتباك مع العدو كما تشير الرواية. أن طريق المستقبل هو الماضي قدماً نحو الفعل، دون الالتفات إلى الماضي السلمي الذي يشل عن الفعل، طريق استلهم أعمق إيجابيات الماضي والنماذج المشرقة فيه وبذلك كل ما هو معين سلبي منه.

ولو قارنا بين الرواية التي نحن بصدددها و (رجال في الشمس) لتبدى الفارق في الرؤية والفارق في الشكل بين الروايتين لنثبت التطور الذي حدث:

فإننا نجد بعض الرموز التي تتكرر ولكن بمداول مختلف في الروايتين.

الصحراء التي تعني الموت عندما يهرب المرء عبرها ناشداً خلاصه الفردي في (رجال في الشمس) والصحراء التي تجسد الحياة حين يهرب المرء عبرها باتجاه الفعل وخلصاً من المعجز في (ما تبقى لكم).

كما تجد الزمن الذي يتعاون مع الصحراء والخزان في القضاء على المسافرين في «رجال في الشمس» نجده يلعب دوراً آخر في (ما تبقى لكم) انه يقرع في وجدان الشخصيات ليضعها أمام مسؤولياتها ويذكرها بضرورة الفعل.

والعقم الذي يجسده (أبو الخيزران) يقابله الخصب الذي تجسده مريم.

أما الشخصيات المستسلمة لقدرها الخاضعة لمجرى الحدث دون أن تحاول الوقوف أمامه في (رجال في الشمس).

نجد مقابلها الشخصيات المتمردة رغم ترددها في (ما تبقى لكم).

وفي هذه الرواية يظهر التقدم النسبي في الرؤية الفكرية والمضمون لدى المؤلف. ذلك ان مسألة التجريب الفني، التي شغلت ذهنه دوماً، جعلته يضيق مساحة الواقع ويختزلها كما فعل في (رجال في الشمس)، كما جعلته يختار شخصياته ذات الوضع الخاص وليس ذات الملامح النمطية بشكل أساسي.

لقد حصرنا في الرواية في واقع جزئي له دلالات عامة، وكان يمكن أن نرى علماً أغنى وأوسع من خلال الرؤية الفكرية عنها، لولم يهتم غسان ويفتتن بالتجديد الفني.

لقد استفاد من التقنيات الحديثة، لكن المهم أن لا يحول بؤرة اهتمامه إلى مجرد استخدام تقنية جديدة، بحيث أن لا يمنعه هذا من الالتفات الكامل الهام إلى العالم الواقعي الذي يعيشه، والاهتمام بالمشكلات الفنية المتنوعة التي يطرحها:

يقول إبراهيم فتحى:

«وتطور الكاتب الفكري، الذي يصاحبه التزامه بالواقع لا يعني رفض الأدوات الجديدة في التعبير التي صاحبت الاتجاهات الجديدة، ولا رفض الاستفادة من منجزاتها الفنية دون التورط في حبالها الأيديولوجية، ودون أن نلقي بالنواة الحية في كنوز التراث الروائي إلى البحر المحيط باعتبارها شيئاً كلاسيكياً مات مع القرن التاسع عشر، وتلك النواة الحية ليست إلا الفعل المتبادل بين النماذج المتعددة للشخصية الانسانية وبين الأوضاع المحيطة بها دون التقيد بأساليب صياغة محددة»<sup>(٣٣)</sup>.

## ب - بناء الأحداث:

يبني غسان روايته بشكل تجريبي معتمداً على تداخل تيارات الشعور بالنسبة لشخصياته، كما يشمل التداخل المكان والزمان بحيث لا يبدو هناك أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباعدة وأحياناً بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد، كما يحدد الكاتب في مقدمة الرواية<sup>(٣٤)</sup>.

ولو قارنا مقارنة عابرة بين رواية «ما تبقى لكم» ورواية «الصحب والعنف» للكاتب الأميركي ويليام فوكنر، التي أكد غسان كما ذكرنا في المقدمة - تأثره بها، لظهرت قضايا التقارب البنائي بين الروائين. وظهرت قضايا الاختلاف في الرؤية بينها.

ونحن نلاحظ أنه بالإضافة إلى تأثر غسان بالتكنيك الكلي لرواية فوكنر وهو تداخل تيارات الشعور والماضي بالحاضر، «فإن (ما تبقى لكم) تحمل أصداء واسعة من الفصل الثاني بالذات من (الصحب والعنف) وهو الفصل الذي يقدم لنا تيار شعور كوينتين الأخ. أن علاقة كوينتين بأخته كاندري وارتباطه الشديد بها واشتياؤه لها، وحمل الأخت بوليد غير الشرعي من صديق يحترقه الأخ، نجدها جميعاً وبدرجات متفاوتة في علاقات حامد ومريم. ومريم وذكريا. كذلك يدين غسان لفوكنر بصورة الساعة التي ترمز للزمن»<sup>(٣٥)</sup>.

ومع أن غسان استفاد من رمز الساعة إلا أنه يعطيه مدلولاً مختلفاً عما وجدنا في (الصحب والعنف).

في رواية فوكنر نجد الزمن الميت الذي يزرع اليأس ويعطي دلالات الانهيار، ويظهر هذا من خلال تيار وعي كوينتن، الذي يوشك على الانتحار:

«أبي قال أن الساعات تنحدر الزمن، لقد قال أن الزمن ميت لا محالة ما دام مفتتاً بدواليب

(٣٣) إبراهيم فتحى، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، دار الفكر المعاصر، ص (١٦).

(٣٤) غسان كنفاني، توضح (ما تبقى لكم)، الإثبات الكاملة، الرواية، ص (١٥٩).

(٣٥) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص (٨٢).

صغيرة، وإن تعود الحياة إلى الزمن إلا عندما تقف الساعة» (٣٦).

إن النصر على الزمن، كما عرف كوينتن من أبيه ما هو إلا وهم من أوهام الفلاسفة والمجانين.  
«لا تنفق كل مالك من نفس محاولاً أن تقهر الزمن، لأن ما من معركة ربحها أحد، قال أبي. لا بل ما من معركة حارب فيها أحد» (٣٧).  
لكن الساعة تعطي مدلولاً مختلفاً في (ما تبقى لكم)، فهي ترتبط بسيطرة الماضي الشديدة على الحاضر.

«إن ساعة فوكنر هي «في قول والد كوينتن» مقبرة كل الآمال» أما ساعة غسان فهي مقبرة العجز الناتج عن الارتباط بـماضٍ مهزوم وجريح، وحين يكسر كوينتن ساعته فهو يقوم بتحصيل حاصل أي يؤكد ما يفقده بالرمز. أما حامد حين يلقي ساعته في الصحراء فهو يلقي وراء ظهره ببقية الماضي الذي يؤكد له عجزه وهزيمته لكي ينطلق بعد ذلك ويتقدم في رحاب الحياة والفعل» (٣٨).  
نحن نرى عالماً ينهار في (الصخب والعنف) لكننا نجد عالماً يفتح أبوابه ويبدأ الفعل منه ليستكمل السير من أجل أهدانه في (ما تبقى لكم).

### ج - الشخصيات:

لقد أخذ النمط المنكسر والمهزوم عند كنفاني يتوارى وإن كنا نجد نموذجاً لهذا النمط في روايته (ما تبقى لكم) في شخصية زكريا، لكنه شخصية ثانوية وبرز الكاتب حقارتها من خلال مقابلتها مع الشخصيات المترددة والشخصية الايجابية في الرواية.

يقدم لنا الكاتب شخصية زكريا من خلال تيار وعي حامد:

«وكان ضئيلاً بشعاً كالقرود، اسمه زكريا، وكان بوسعه أن يعتصره بين قبضتيه الكبيرتين وأن يخنقه بمجرد الإطباق حول خصره، ولكنه كان عاجزاً وكانت اخته مريم تتسمع وراء الباب والجنين يضرب في أحضانها» (٣٩).

ونذكر منذ اللحظة الأولى العلاقة النفسية ما بين حامد وزكريا، زكريا في نظر حامد ليس إلا شخصية حقيرة، كان حقيراً حين تعرف عليه في المعسكر وكان حقيراً حين تعرف عليه صهراً.

وتتضح شخصية (زكريا) أكثر حين تقدم إلينا بالتضاد مع شخصية إيجابية شخصية (سالم) في المعسكر تقدم الضابط بعد أن جمع الرجال جميعاً وندى سالم، وبقي الصف مستقيماً وصامتاً ومبلاً، وحين هدّد الضابط بقطب جماعي ينزله على رؤوسهم جميعاً.

«اندفع زكريا خارج الصف المستقيم وقذف بنفسه راکعاً وكفاه مضمومتان إلى صدره وأخذ

---

(٣٦) وليم فوكنر، الصخب والعنف، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، دار الآداب، بيروت، ط ٢، تموز (يوليوس) ١٩٧٩م، ص (١٢٦).

(٣٧) المرجع نفسه، ص (١٢٦).

(٣٨) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص (٨٥).

(٣٩) غسان كنفاني، الإلتر الكلمة، الجزء الأول، ص ١٦٧.

يصبح فتراجعت الفوهات الفولاذية مترددة بطيئة، ثم تقدم الضابط فركله وتولى جنديان إيقافه على قدميه الواهنتين: «أنا أدلكم على سالم»، وقبل أن يفعل تقدم سالم من تلقاء نفسه ووقف أمامنا مباشرة، وقد رأيناه يغسلنا بنظرة الامتنان التي لا تنسى فيما كانوا يقتادونه أمامهم، إلا أنه عاد فالتفت إلى زكريا شيعه بنظرات رجل ميت<sup>(٤٠)</sup>.

وبينما تقدم إلينا الشخصيات المنكسرة في (رجال في الشمس) بشكل يدعو إلى التعاطف مع ظروفها، تقدم إلينا شخصية (زكريا) بشكل منفر يجعلنا نحقرها ولا نفجع لمصيرها حين تقتل في النهاية.

نرى الشخصية في علاقتها مع (حامد) (مريم) (سالم) التي تتخذ خطأ واحداً، خط الجبن والهروب إلى حيث الأنانية الضيقة التي لا تتسع لأكثر من مصلحة فردية غاية في الضيق، حتى أنه يهرب من مسؤوليته الخاصة بالنسبة للطفل الذي ستجنبه مريم.

«سنة افواه علي أنا أن أطعمها، ثم أنت وهي أيضاً، أن هذا كله يحتاج إلى معجزة، آه منكن جميعاً، تعتقدن أن هذا مربوط الرجل! هذه هي قطعة اللحم التي تشده إليكن ولكنك! أنا أقول لك، على خطأ، فإن رجلاً عنده خمسة أولاد لا يكثره»<sup>(٤١)</sup>.

ويلتقي الهرب من المسؤولية الشخصية مع الهروب من المسؤولية الأكبر، حين يشي بسالم. أما حامد ومريم فهما شخصيتان مترددتان تقابلان (زكريا)، الشخصية الهاربة في الرواية، كما انهما يتوازيان ويتضادان مع (سالم) الشخصية الايجابية.

حامد، استشهد أبوه في سنة ٤٨م وانفصل مع أخته عن أمه، حيث بقيا في غزة، وبقيت هي في الضفة الغربية.

تحمل مسؤولية شقيقته كاملة، معللاً بها هروبه وتردده عن تحمل المسؤولية الكبرى، وعلق كل متاعبه على أمه الغائبة عبر النهر.

ولقد كنت أنت كل شيء، وأنت ملطخة وأنا مخدوع... لو كانت أمك هنا<sup>(٤٢)</sup>.

ويقدم لنا الكاتب الشخصية بحيث يجعلنا نستنتج حالتها النفسية، إذ أنه يربط ما بين الشخصية وعناصر الطبيعة، ويقدمها منذ البداية في حالة انسجام لا في حالة تضاد.

«قرص الشمس يذوب كشعلة ارجوانية تغطس في الماء، وتغوص الشمس كلها مباشرة وتأتي الصحراء «مخلوقاً» يتنفس على امتداد البصر، غامضاً ومريعاً لنا في وقت واحد. يتقلب في تموج الضوء الذي أخذ يبرم منسجماً خطوة خطوة أمام نزول السماء السوداء من فوق»<sup>(٤٣)</sup>.

ويبدو تردد الشخصية منذ البداية، كان (حامد) يعتقد أن مهمته الأساسية أن يحافظ على أخته، ولكن حين فقد هذه المهمة بزواجها من زكريا، الذي لا يريده، أحس بمسؤوليته التي كان يتناساها. لقد

(٤٠) المصدر نفسه، ص (١٧٦).

(٤١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول ص (٢٢٤).

(٤٢) المصدر نفسه، ص (١٦٥).

(٤٣) المصدر نفسه، ص (١٦١).

وضع في مواجهتها ولم يعد هناك مجال للتراجع.

وتتضح شخصية (حامد) في تقابلها مع شخصية (سالم) الإيجابية.

حين يفكر في ترده وصغاره أمام المسؤولية الكبيرة يبرز سالم ليمثل تفكيره:

«صغير، كلهم يقولون ذلك، صغير، وما أنت ذا من فرط صغرك، مكب في هذا الفراغ المطلق كفقاعة هواء عائمة حيث لا يراها أحد، وحيث لا تستطيع أن تختار طريقها. ربما كان أفضل لك أن تمضي عمرك راکعاً ها هنا، مكباً يكاد جبينك يمس الأرض بانتظار أن تركلك قدم ثقيلة، فتتنصب واقفاً والذل يتأكلك في جسدك كالجرب، ولكنك هنا ستفتقد حتى نظرة سالم التي ما تزال تشتعل في أحشائك، حتى هذا التشجيع لذلك الأيدي ستفتقده هنا»<sup>(٤٤)</sup>.

سالم يذكر حامد بترده وي دفعه إلى اتخاذ خطوة إيجابية جريئة، كما يفعل هورفاقه، لقد جاءه بعد مضي أسبوع على دخولهم غزة وسأله إذا كان راعياً في إطلاق رصاصة في معركة فانتته دون أن يطلق فيها أية رصاصة.

لكن سالم أعدم في اليوم التالي رماً بالرصاص، بسبب اعتراف زكريا. أما حامد فإن صورة (سالم) المشرفة وبخلافه من مسؤوليته الخاصة التي كان يتهرب بواسطتها من أي مسؤولية عامة (مسؤولية مريم)، وضاعه أمام مسؤوليته الحقيقية.

ويهرب عبر الصحراء باتجاه الفعل، وحين يلتقي بالجندي الاسرائيلي في الصحراء ويشتبك معه يكون قد خطا خطوة نحو الفعل، وتحوسم التردد.

كذلك نرى بالنسبة لشخصية مريم، إذ يلتقي فعل مريم مع فعل حامد في نفس اللحظة. وفي نفس الوقت الذي يواجه حامد، عدوه الحقيقي، تواجه مريم القيمة السلبية في حياتها وفي حياة الأمة.

تقتل مريم زكريا، القيمة السلبية في حياتها، بنصل سكين حاد.

ونعود إلى الشخصية من بداية تقديمها في الرواية، لنذكر مبعث تصرفاتها وإقدامها على الارتباط بالقيمة السلبية التي ارتبطت بها.

لقد عاشت مريم خمساً وثلاثين سنة من عمرها مع حامد، الشخصية الموازية لها، فتاة جميلة، طموحة متعلمة، لكنها تحس ثقل السنين وتراكمها، مما يجعلها يائسة من اللقاء بغتي يليق بها، مما يدفعها إلى الالتقاء بزكريا.

«من أين يستطيع حامد أن يفهم؟ لقد كان دائماً رجلاً رائعاً ولكنه لم يكن أيداً إلا أخي، ومرور الزمن لم يكن يعني لديه شيئاً فيما كان بالنسبة لي موتاً يعلن عن نفسه كل يوم مرتين على الأقل، بالنسبة له كنت أتحول كل يوم إلى مجرد أم، وكان يتحول كل يوم بالنسبة لي إلى رجل محرم، ولم يدرك قط طوال عمره أن لحظة ارتطام واحدة مع رجل حقيقي سنودي بنا معاً، وأيضاً بعالمنا الصغير التافه الذي أجبرنا أنفسنا على اختياري»<sup>(٤٥)</sup>.

(٤٤) المصدر نفسه، ص (١٩٩ - ٢٠٠).

(٤٥) غسان كنفاني، الأثر الكامل، الجزء الأول، ص (١٨٧).

مريم شخصية خاصة جداً كما يظهر من رسمها، لا تشكل نمطاً يبرز ما هو جوهري في اناس الواقع الفلسطيني، إنما شكلت وضعاً ضيقاً يشبه وضع (أبو الخيزران) من حيث خصوصيته المرسومة بدقة.

وتتوازي شخصية (مريم) مع (زكريا) وتتضاد في نفس الوقت.

تتوازي الشخصيات في هروبيها من واقعها إلى واقع أسوأ، كما فعلت مريم، وهذا خط التلاقي فيما بينها، لكن هذا التلاقي والتوحد يحمل في طياته عوامل فتاته إذ لا يمكن أن تدوم الوجدة بين شخصيتين متضادتين بشكل حاد كما هو مع (زكريا) و (مريم).

لا يمكن أن تتعاش (مريم) التي تلتقي بالنهاية مع حامد، وتعتبر عن الشروع بالفعل مع (زكريا). الشخصية الهاربة السلبية منذ بداية الرواية حتى نهايتها.

ويظهر التناقض بين (مريم) و (زكريا) حاداً، منذ أن جمعهما سقف واحد.

مريم تفكر في حامد، وترسم صورة أبيها الشهيد الايجابية، وصورة سالم في وجدانها وتدق خطوات حامد في رأسها، تلك الخطوات التي تمتزج بدقات الساعة.

تتقابل الصور في ذهنها وباستمرار بصورة (زكريا) الحاضر الموجود أمامها.

وتتضح شخصيته أكثر وأكثر، الهروب والجبن والنذالة، الذي يكون آخرها هروبه من مسؤوليته كآب لابنه الذي في أحشائها والذي يريد لها التخلص منه، مما يدفعها إلى الاجهاز على كل هذا الجبن والنذالة والهروب بواسطة سكين حاد.

د - الرمز:

١ - الصحراء:

الصحراء في (رجال في الشمس) تلفظ أجساد الهاربين الجبناء بقسوتها، لكنها في (ما تبقى لكم) تحتضن الهاربين الايجابيين بدفئها وحنوها<sup>(٤٦)</sup>.

ويظهر الاختلاف في استخدام الرمز منذ البداية، إذ يختار الكاتب لهرب شخصيته الأساسية (حامد) ساعة مختلفة عن التي اختارها سابقاً، ساعة غروب الشمس.

ودفاعة جاءت الصحراء:

رأى الآن لأول مرة مخلوقاً يتنفس على امتداد البصر، غامضاً ومريعاً وأليفاً في وقت واحد. يتقلب في تموج الضوء الذي أخذ يرمد منسحباً خطوة خطوة أمام نزول السماء السوداء من فوق<sup>(٤٧)</sup>.

(٤٦) يتفق مع هذه الملاحظة الكاتب رولاند دوجلاس والمكتبة ميلاري كبلباترك:

Douglas, Rowland, *The Arab Israeli Conflict As Represented in Arabic Fiction*, Michigan.

P.H.D. 1971 p. (349).

Kilpatrick, Hilary, *Tradition and Innovation in the Fiction of Ghassan Kanafani*, 1976 p. (58).

(٤٧) غسان كنفاني، *الآثار الكلمة*، المجلد الأول، ص (١٦١).

والاختلاف يظهر أيضاً من خلال استخدام وصف خاص، يعكس أثراً نفسياً خاصاً إذ ان الصحرَاء هذه المرة مخلوق غامض مريع واليف في الوقت نفسه. والشمس تنزل من فوق ولا تشرق في وسط السماء.

استعمال الرمز هنا لا ينسجم مع دلالة الرمز العامة كما رأينا في (رجال في الشمس) إنما هو هنا هروب باتجاه الفعل، ومشاركة إيجابية في اتجاهه.

ولهذا فإن تيار وعي الصحرَاء يتداخل مع تيار وعي شخصيات الرواية، بحيث تتجسد شخصية هامة، تشارك الشخصيات تأثرها وتأثيرها:

ولقد وقف فجأة، نظر إلى السماء أولاً ثم إلى ساعته، وعرفت انه يفكر مثلهم كلهم: ان عليه قطع أطول مسافة تستطيعها ساقاه الفتيان قبل أن يبرز الضوء الميكرو، وكنت ميسوطة أمامه، مستسلمة لشبابه بلا تردد، ولخطواته وهي تدق في لحمي، ولكنه مثلهم كلهم خاف من الانبساط الذي لا نهاية له، حيث لا تلة ولا علامة ولا طريق، وظل واقفاً ينظر إلى سواد الأرض المتصل بسواد السماء في نقطة تقع مباشرة أمام قدميه، ثم سار فجأة، شاباً كما كان دائماً مملوءاً بالغضب، والاختناق والحزن، ولم استطع أن أقول له بأنه لو انحرف شبراً صغيراً إلى الجنوب سيصل به في الصباح إلى قلب الصحرَاء والشمس»<sup>(٤٨)</sup>.

الصحرَاء هنا طرقت مختلف، طريق يفضي إلى المواجهة والاشتباك، إذ أن حامد يلتقي مع عدوه في تيهها، ويشبتهك معه ويطنعه وهو ما زال على رملها.

طريقها الآن يؤدي إلى طريق البندقية وليس إلى بيته، وهذا ما يجعل لاستخدام الرمز قيمة خاصة في الرواية.

وحين يتم الفعل، حين تطعن مريم زكريا، حين يطعن حامد عدوه في نفس اللحظة، يضيء شعاع الشمس الضيق المتسرب من النافذة خطأ رفيعاً من الدم»<sup>(٤٩)</sup>.

شعاع الشمس الضيق هنا الذي يصاحب الحركة إلى الإمام في (ما تبقى لكم) يقف مقابل اللهب المتوهج الذي ترسمه الشمس وسط الصحرَاء، الذي يصاحب الحركة إلى الخلف في (رجال في الشمس).

وكما يترابط رمز الصحرَاء مع رمز الزمن والخزان ليشكلوا معادلاً للموت في قصة (رجال في الشمس)، يترابط رمز الصحرَاء ورمز الزمن ليشكلا معادلاً للحياة في قصة (ما تبقى لكم).

## ٢ - الزمن:

وتعتمد الرواية على التوافق الزمني في حيكته العامة، أي ان الأحداث والشخصيات ترتبط بزمن واحد، رغم التباعد المكاني، ويتلاعب القاص في إبراز معنى الزمن بالنسبة إلى كل منها وهذا هو الذي حدا به إلى أن يجعل محضوره كل شخصية قائماً على التداعي وكان أحاديثها النفسية وأفعالها

(٤٨) فسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (١٧٣).

(٤٩) المصدر نفسه، ص (٢٣٢).

(٥٠) فسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص ٢٢٥.

متداخلة لارتباطها بعنصر الزمن»<sup>(٥٠)</sup>.

الساعة في بيت مريم، والساعة في يد حامد تدقان، ثم نبض الجنين يدق في رحم الأم وخطوات حامد تدق على صدر الصحراء، والمجهول نفسه يدق.

«وكان حامد يبتعد، يدق فوق جباهنا خطواته العنيدة بلا رحمة فيبدو وقد ذوبه المدى، ولم يتبق منه إلا أصداًء خطواته العنيدة التي لا تنتهي، آخر قطار غادر المحطة المهجورة، وتركنا على رصيفها المحطم، نستمتع إلى صوت الصمت المفعم بالغربة والوحشة والمجهول يدق، يدق، يدق»<sup>(٥١)</sup>.

ويكاد الزمن أن يكون شخصية حية، من شخصيات الرواية، بل هو القاسم المشترك بين الشخصيات جميعاً يؤثر فيها ويتأثر بها.

اشترى حامد ساعة حائط ذات يوم وعلقها في الغرفة التي ينام فيها مع اخته ومنذ ذلك الحين والساعة تدق في وجدان الشخصيات كلها، وقد لاحظ كل من مريم وحامد منذ البداية أن دقاتها المعدنية تشبه صوت عكاز مفرد.

إنها صورة الماضي في الحاضر، وعنوان العجز واليأس والإحباط، وإذا فإن حامد حين أقدم على الفعل، وذهب باتجاه أمه عبر الصحراء، خلع ساعته ورمها.

لقد رمى الماضي إذ رمى ساعته، واتجه إلى الالتحام بالحاضر من أجل صنع المستقبل.

«ولقد حاولت أن أنظر إلى الساعة، إلا أن الظلمة كانت حالكة تماماً، وفجأة بدت لي الساعة غير ذات نفع، حيث لا أهمية هنا للإعتمة والضوء. وفي هذا العالم الممتد إلى الأبد من السواد القاتم. تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يفرز رعباً وترقباً مشوباً وفي اللحظة التالية فككتها بهدوء وأطرحتها وسمعتها تخبط بصوت مخنوق على الأرض»<sup>(٥٢)</sup>.

هكذا يكون خلاص حامد من الماضي الذي يشله عن الفعل مترابطاً مع تقدمه نحو العمل. وبهذا الفهم رمى حامد بساعته التي لا تعني عنده سوى هذا الماضي الذي يمنعه من التقدم.

أما الساعة في بيت مريم فتتشابك دقاتها مع دقات الجنين في رحمها:

«وجاءت آخر الدقات كانتفاضة متعبة لوقفه المنى الأخيرة، وما لبث العقرب الكبير أن انسلك ومضى يبتعد قارعا خطواته المفردة في الفراغ، منتصف الليل. وبعد أربع ساعات على الأكثر سيولد الضوء عدواً لدوداً وقاسياً للهاربين جميعاً. وفجأة أخذ ينبض في أحشائي، وشعرت بحركتها الصغيرة تدفق في بدني. فقد كانت تلك هي المرة الأولى التي أحسها فيها يتحرك بعيداً في ظلام مجهول ولا نهائي»<sup>(٥٣)</sup>.

ومع كل خطوة من خطوات مريم، تدق الساعة في وجدانها، وتذكرها بواقعها المر.

«أي انتظار طويل ينتهي بك إلى مجرد ممر أي انتظار تدق خطواته فوق الجدار طوال الليل وهي

(٥١) المصدر نفسه، ص (١٩٠).

(٥٢) المصدر نفسه، ص (١٩٠).

(٥٣) المصدر نفسه، ص (٢٠٢ - ٢٠٣).



تعبّر فوقك في الطريق من... والطريق إلى... تدق... تدق... تدق»<sup>(٥٥)</sup>.

كانت دقاتها تذكرها بالمجانيف التي كانت تدق سطح الموج حين غادروا يافا، وكأنها تدعوها في كل دقة من دقاتها إلى أن تدق دقتها الخاصة، وتتحرك باتجاه إيجابي، وتخطو مريم خطواتها الإيجابية والدقات جميعها تتشابه في كيانها. دقات الساعة ودقات الطفل ودقات خطوات حامد، وتقتل زكريا.

إن الماضي الذي يظهر في الرواية هو الماضي الذي يدفع في اتجاه إيجابي ولا يشل عن الفعل، كما رأينا في (رجال في الشمس) وفي بعض من قصصه القصيرة.

في (رجال في الشمس) الماضي الذي يلح على وجدان الشخصيات (أبو قيس) (أسعد) (مروان) (أبو الخيزران) يدفعهم في اتجاه سلبي ضار هو اتجاه الهروب من الواقع الحقيقي.

### السرد:

يختفي الراوي كلية في رواية (ما تبقى لكم)، وهذا اتجاه حديث نسبياً في تاريخ الرواية بعامه، لأن ذلك مرتبط بتحول هام طرأ على بنية التوصيل القصصي.

في الرواية يختفي السرد التقليدي لنلج منذ اللحظة الأولى إلى عقل إحدى شخصيات الرواية.

ويتداخل المنظور الذاتي للشخصيات بعضها مع بعض بشكل كبير.

نحن منذ البداية مع المنظور الذاتي الداخلي (الرؤية مع) لحامد، الذي يتقاطع مع منظور الصحراء الداخلي ومنظور مريم تقاطعاً حاداً.

ويمثل التقابل في الأفكار نقطة التقاء كبيرة بين شخصيات الرواية ومنظورها الذاتي.

إن هذه التقنية هي التي تجعل الانتقال ما بين منظور الشخصية والأخرى مبرراً وطبيعياً. تشترك الشخصيات هنا في شعور واحد.

نجد أن الشعور بالوحدة والطريق الوحيد المتبقي للشخصية يجعل الانتقال من منظور الشخصية الأولى (حامد) إلى منظور الشخصية الثانية (مريم) طبيعياً، فحامد ينهي منظوره الذاتي بقوله:

«ليس بمقدوري أن أكرهك، ولكن هل سأحبك؟ أنت تبتلعين عشرة رجال من أمثالي في ليلة واحدة - أنني أختار حبك، أنني مجبر على اختيار حبك، ليس ثمة من تبقى لي غيرك»<sup>(٥٦)</sup>.

هذا الإحساس بالوحدة، تستشعره مريم بالمرارة عينها. وعندما ينتقل المنظور الذاتي إليها تقول:

«ليس ثمة من تبقى لي غيرك، وأنت تبدو بعيداً، رغم أنك في فراشي»<sup>(٥٧)</sup>.

وينتهي منظورها الذاتي بإحساسها بدقات أخيها تدق مع دقات الساعة المعدنية. ويسير منذ

(٥٥) المصدر نفسه، ص (٢٠٧).

(٥٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (١٧٠).

(٥٧) المصدر نفسه، ص (١٧٠).

ثلاث ساعات على الأقل، وخطواته واحدة واحدة أحصيتها مع الدقات المعدنية المختومة في الجدار. أمامي، دقات النعش»<sup>(٥٨)</sup>.

ويبدأ منظور الصحراء من نفس الإحساس بدقات حامد على صدرها:

«دقات محشودة بالحياة يقرعها بلا تردد فوق صدري حيث لا صدئ ثمة إلا الرعب»<sup>(٥٩)</sup>

وينتهي منظور الصحراء بإحساسها أن ليس أمام حامد سوى حبها، وأنه ليس من طريق آخر سوى هذا الاختيار:

«قال أنه يطلب حبي لأنه ليس باستطاعته أن يكرهني»<sup>(٦٠)</sup>.

ويلتقي إحساس الصحراء مع إحساس مريم بالطريق الوحيد المتبقي لها:

«ليس باستطاعتك أن تكرهني يا زكرياء»<sup>(٦١)</sup>.

ونلاحظ أن الإيقاع السردي يبدأ ساكناً في الرواية، رتيباً مختلطاً بالوصف لكنه يتسارع مع اتجاه الشخص نحو الفعل في نهاية الرواية.

يتقاطع منظور الشخصيات الذاتي بعضها مع البعض الآخر بشكل سريع حين يلتقي العدوان وجهاً لوجه:

«كانا في ذلك الخلاء المترامي جالسين، كشبحين لا يفصل بينهما إلا فصل، وظهرتا كشبحين غير حقيقين تحوم حولهما ريح الموت الباردة بانتظار لحظة الحقيقة الوحيدة التي بدت بعيدة عن كتفهما القريبين إلى بعضها قريباً لا يصدق. لقد بدا ارتطامهما ببعضهما في ذلك المدى اللانهائي قدراً غريباً وربما مصادفاً، ولكن لا فرقه، وقد جلسا معاً يستوعبانها ليصدقاه، وأخيراً سألتها: أين كنت؟ فرفع رأسه وحاول أن يستشف الظلمة ليراه عن كثب، إلا أن الظلام كان حالاً تماماً فأخذ يمضغ كلمة واحدة ويصق. فنفرت به برأس السكين المثبت في خاصرته وسألتها مرة أخرى: أين كنت؟ فصمت قليلاً وهو يفكر بترى، ثم فرش كفيه أمامه يائساً وهز رأسه، وقذف كلمة مقطوعة وحاول أن ينهض، ولكنني أجلسته بعنف، فاستسلم فارشاً كفيه أمامه محتاراً مرة أخرى، وحاولت أن أكون هادئاً فسألتها من جديد «هل تبعد الظاهرية كثيراً عن هنا؟ ولكنه أخذ يهز كتفيه ويفرش يديه أمامه»<sup>(٦٢)</sup>.

يتقاطع هنا منظور الصحراء — حامد — الصحراء — حامد — الصحراء — حامد — الصحراء — حامد — الصحراء — حامد بشكل سريع ومكثف في هذه الفترة القصيرة، مما يجعل إيقاع السرد أسرع عما بدأ به الرواية.

كذلك يتقاطع منظور حامد مع منظور مريم تقاطعاً حاداً في آخر الرواية، هذا التقاطع الذي يسرع أيضاً في إيقاع الرواية مرتبط بالفعل.

(٥٨) المصدر نفسه، ص (١٧٢).

(٥٩) المصدر نفسه، ص (١٧٢).

(٦٠) المصدر نفسه، ص (١٧٢).

(٦١) المصدر نفسه، ص (١٧٢).

(٦٢) المصدر نفسه، ص (١٠٧ - ٢٠٨).

تتأهى إلى صوت نزيز الدم يتدافع حول النصل، ثم انتفض وتساقط وتكوى بين قدمي الطالبة، وإضاء شعاع الشمس الضيق المتسرب من النافذة خطأً رقيقاً من الدم. كان يزحف برأس مدبب، وسط بلاط المطبخ الناصع البياض. ودوى صوت الصمت فجأة. حين أخذت الكلاب خارج النافذة تنبح نباحاً مسعوراً لا ينقطع ولم تصمت إلا حين جاءت خطواته، مثلما كانت دائماً خارج ذلك النعش المعلق فوق الجدران: تدق في جيبيني إصرارها القاسي الذي لا يرحم. تدق فوقه مكوماً هناك قطعة من الموت. تدق. تدق. تدق.<sup>(٦٣)</sup>

لقد أقدم حامد وقتل، وأقدمت مريم وقتلت القيمة السلبية في حياتهما. هذا اللقاء من خلال الفعل هو الذي جعل التقاطع في السرد طبيعياً وموظفاً بشكل فني منسجم مع المضمون الذي أراد أن يطرحه الكاتب من خلال الرواية: تمجيد الفعل والدعوة لتخطي السكون والثبات ومجابهة العدو وكل القيم السلبية في حياتنا.

### الوصف:

يهتم الكاتب هنا بالوصف التحليلي، يربط بين الملاحظة الخارجية للطبيعة والحالة النفسية للإنسان.

يترباط إحساس (حامد) مع مظاهر الطبيعة:

«تنفس جسد الصحراء فأحس بدنه يعلوي ويهبط فوق صدرها، وفي قلب الجدار الأسود الذي انتصب وراء الأفق أخذت المصاريع تتفتح واحداً وراء الآخر، فتنبثق وراءها نجوم ذات لمعان قاس. عندها عرف أنه لن يعود»<sup>(٦٤)</sup>.

وحين سقط الظلام وتشكك في مدى خوفه «وجدق إلى السماء خيمة سوداء مثقبة، وبدا له المدى غامضاً مثل هاوية. رفع راية معطفه وغرس كفيه في جيبينه الكبيرين وفجأة ذاب الخوف وسقطه»<sup>(٦٥)</sup>.

وغسان يصف شخصياته مكتفياً بالكثيف:

حين يصف مريم «أنت يا وردة المنشية بأكملها، الطموحة المتعلمة، ذات الأصل والفصل»<sup>(٦٦)</sup>.

ويصف شعر حامد:

«كان شعره خشناً ملتقاً حول نفسه صعباً قاتم السواد وكان إذ يمشطه لا يحتاج إلى مرآة»<sup>(٦٧)</sup>.

وزكريا لا نجد له وصفاً إلا (الننن الكلب)<sup>(٦٨)</sup>:

«كان ضئيلاً بشعاً كالقرد اسمه زكرياء»<sup>(٦٩)</sup>.

(٦٣) المصدر نفسه، ص (٢٢٢).

(٦٤) غسان كتفاني، الأثر الكاملة، الجزء الأول، ص (١٦٢).

(٦٥) المصدر نفسه، ص (١٦٨).

(٦٦) المصدر نفسه، ص (١٩٥).

(٦٧) المصدر نفسه، ص (١٩٨).

(٦٨) المصدر نفسه، ص (١٧٥).

(٦٩) المصدر نفسه، ص (١٦٧).

وحيث يصف الجندي الاسرائيلي:

«تبينت لون عيني العسليتين، كان وجهه المصبوغ بلطعات الشمس الحارقة يبدو كوجه مريض، وكان شعر ناعم قد نبت في أسفل ذقنه وتحت سالفه. ومن فتحتي كمي قميصه، بدت ذراعه قويتين يكسوهما زغب أشقر ناعم»<sup>(٧٠)</sup>.

### المكان والزمان:

ويلعب المكان دوراً في تطوير الحدث في الرواية، فللصحراء دور مختلف عنه في (رجال في الشمس) بسبب أننا نلقاها ليلاً.

تلعب الصحراء دور الدافع إلى الفعل بالنسبة لحامد في (ما تبقى لكم) بينما تتحول إلى قاتل للرجال الأربعة الباحثين عن خلاصهم الفردي في (رجال في الشمس).

كما أن المكان الذي توجد فيه مريم (البيت) و (الساعة) يساعدان في تطوير الحدث ودفع مريم نحو الفعل إذ أن الساعة تدق في وجدانها بشكل دائم، تذكرها بحامد وحاضرها وتدفعها نحو الفعل.

ونلاحظ أن غسان يدقق في وصف الزمن في روايته كما راينا في (رجال في الشمس) إذ نجد حين يصف عقربي الساعة يصفهما في حركتهما.

«ركزت بصري قدر ما أستطيع على ذلك العقرب الأسود، وهو يذحف فوق ميناء الساعة الأبيض وفكرت، أي جهد يبذله طوال يومه من أجل لقاء عابر. ولا وقوف فيه مع ذلك الرمح القصير الآخر الذي ينتظره ببرود معلقاً كالوقت على رأسه»<sup>(٧١)</sup>.

وهذه هي طريقة الانتقاء في الوصف التي اختارها الكاتب كما اسلفنا. وحيث يتحدث عن الشمس في (ما تبقى لكم) يجعلنا نتابع حركتها:

«صار يوسعه الآن أن ينظر إلى قرص الشمس معلقاً على سطح الأفق يذوب كشعلة أرجوانية تغطس في الماء، وفي اللحظة التالية غاصت الشمس كلها، وبدات الخطوط المتوهجة التي خلفتها معلقة على حافة السماء، تتراجع أمام جدار أشهب صعد لامعاً بادية الأمر ثم تحول إلى مجرد طلاء أبيض»<sup>(٧٢)</sup>.

وتتحول الألوان عنده في حركة حيوية يرسمها من خلال الصحراء:

«لقد ظل العمود الأرجواني من الضوء، معلقاً بين السماء والأرض هنيهات، ثم أخذ ينقلب إلى الأخضر فتتحرك معه الكتبان البعيدة مغيرة لونها من البني إلى الأصفر الكادمي، بينما تترد السماء السوداء مرة أخرى صاعدة في الأفق بسرعة هائلة، وهي تزرع وراءها النجوم في أمكنتها الثابتة. لقد وقف هناك كأنه أمام بوابة مشرعة. فتحت كفيها على حين فجأة»<sup>(٧٣)</sup>.

(٧٠) المصدر نفسه، ص (٢٢٦).

(٧١) المصدر نفسه، ص (٢٠٢).

(٧٢) المصدر نفسه، ص (١٦١).

(٧٣) المصدر نفسه، ص (١٩٦).

نلاحظ أنه يكثر من استعمال التوهج ويضبط دائماً على اللون الأرجواني والأسود. ثم تتحرك الألوان في صورة جميلة أخرى من خلال الصحراء:

«انطلق شهاب أروجاني صغير من وراء الهضبة، وأخذ يتسلق العتمة متدفعاً بنطاط عصبية جاراً وراءه ذيلاً مقطوعاً من الشرر الأزرق حتى إذا ما استنفذ جهده، انفجر بصوت أجوف، وتحول إلى سحابة بنفسجية متوهجة ظلت معلقة بصورة ثابتة على علو منخفض في نهاية نصف قوس من الدخان الأبيض رسمه انقذاف الشهب. ثم أخذت السحابة تغيم شيئاً فشيئاً وتمطر شرراً صغيراً. لقد أضيئت الأرض فجأة وبدت غامضة أكثر مما كانت، وغير حقيقية على الإطلاق»<sup>(٧٤)</sup>.

نلاحظ أن تحول الألوان هنا لا ينفصل عن إحاسيس الشخصية وحركتها.

إن هذا الوصف المتحرك، والألوان المتغيرة توحى بموقف الشخصية المتحول. الألوان تتحول من الأرجواني إلى الشرر الأزرق، إلى البنفسجي المتوهج. وتغيم السحابة وتمطر شرراً يوحي بقرب حدوث الفعل بالنسبة لحامد. أنها لحظة ما قبل المواجهة مع العدو. توحى بقربها وتنتبأ بحدوثها.

ويظهر هذا الاستخدام للألوان أيضاً المرتبط بالشخصية وتغيرها حين نقارن بين الحركة واللون في (ما تبقى لكم) ثم الحركة واللون في (رجال في الشمس).

بينما ترتبط الألوان والحركة في (رجال في الشمس) بالموت، نجد هنا في (ما تبقى لكم) ترتبط بالحياة. الحياة التي ترتبط بالحركة والفعل، لذلك نجد أن اللون الأسود غالب في (رجال في الشمس).

واللون الأرجواني غالب في (ما تبقى لكم)، وحركة التوهج والتلاشي إذا راقبناها في الروايتين نجد أنها تكثر في (ما تبقى لكم) وتقل في (رجال في الشمس) التوهج يكاد يعمي العيون في (رجال في الشمس)، لكنه يفتحها وينبئ بالحدث المقبل في (ما تبقى لكم).

## المونولوج:

تعتمد الرواية على استخدام أنواع من التكنيك المستخدمة في تيار الوعي. وينوع غسان في استخدام تكنيك المونولوج الداخلي فزاه يمزج بين استخدام المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج غير المباشر، يجعلهما متآلفين أحياناً.

«واستخدام الكاتب للمونولوج الداخلي المباشر يجعله موجوداً فحسب بإرشاداته المتمثلة في عبارات «قال كذا» و «فكر على نحو كذا» كما أنه موجود بتعليقاته الإيضاحية أي أنه يوجد غياب كلي أو قريب من الكلي للمؤلف من القطعة الأدبية»<sup>(٧٥)</sup>.

وفي (ما تبقى لكم) يأتينا صوت حامد الداخلي من خلال المونولوج المباشر:

«لقد شعرت، من ثم، براحة أكبر وأنا أنفرد بالليل دون وسيط، انهدم الجدار فجأة، وأصبحتنا ندين في مواجهة مباشرة لعراك حقيقي بسلاح متكافئ ويشرف، وأمامي انبسطت المسافة السوداء عالماً من الخطوات غير مربوطة بعقربين صغيرين»<sup>(٧٦)</sup>.

(٧٤) المصدر نفسه، ص (٢٠٢).

(٧٥) روبرت ممفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعي، ص (٤٤، ٤٥).

(٧٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (١٩٠، ١٩١).

ثم يأتينا صوت الصحراء الداخلي من خلال المونولوج غير المباشر:

ولقد انطوى زمنها الصغير المتوتر الاحمق. ويدت فوق الحصى البارد الشيء الوحيد في هذا الكون الخارج عن الزمن الحقيقي، كزنبور يطن بلا هودة، دار بجنون حول نفسه، فوق نهر لا تبدو ضفتاه ولا يسير غوره<sup>(٧٧)</sup>.

فيبينما يستخدم الكاتب في الاول ضمير المتكلم (شعرت) نراه يلجأ إلى المفرد الغائب في الثاني (زمنها) كما انه بينما في الاول يمثل فيضاً وحي حامد دون تدرج منطقي، ودون استخدام للوصف، نجده في الثاني يتدخل بشكل غير مباشر مستخدماً الوصف، فهو يصف الساعة التي تلطن كزنبور بشكل دقيق، كما اننا نحس انسياقاً وواقعية في التصوير في المونولوج الاخير يتيحها استخدام ضمير الغائب والمونولوج غير المباشر بشكل عام.

ويتألف المونولوجان في الرواية، في موقف الصحراء:

«دقات محشودة بالحياة يقرعها بلا تردد فوق صدري حيث لا صدئ، ثمة، إلا الرعب، وهو يخطو فيبدو امام الجدار الاسود المرتفع وراءه مباشرة حيواناً ضئيلاً يعقد العزم على رحلة دفء لا نهاية لها، مشحونة بالغبط والاسى والاختناق وربما الموت، أغنية الليل الوحيدة في جسدي. منذ اللحظة التي أحسست فيها بخطوته الاولى على الحافة عرفت انه رجل غريب. وحين رايته تأكدت من ذلك، كان وحيداً تماماً، بلا سلاح. وربما بلا أمل أيضاً، ورغم ذلك فمعدن لحظة الرعب الاولى، قل انه يطلب حبي لانه ليس باستطاعته ان يكرهني»<sup>(٧٨)</sup>.

هذا التألف مناسب بصفة خاصة وطبيعي لأن المؤلف الذي يستخدم المونولوج غير المباشر ربما رأى أن من المناسب أن يخفي من المنظر لفترة من الزمن، بعد أن يكون قدم القارئ لذهن الشخصية وقدم له من المعلومات الاضافية ما يكفي لكي يتقدما معاً على نحو مريح<sup>(٧٩)</sup>.

قدمنا غسان في النص السابق إلى ذهن الصحراء وإحساسها بحامد الذي يجعلها تدرك مساره واتجاهه. تدرك (لأنها شخصية حية) انه عقد العزم على رحلة ويصف هذه الرحلة انها رحلة دفء، ثم انه يبدو حيواناً ضئيلاً. هذا ما يتيح استخدام المونولوج غير المباشر في البداية، حيث نحس بحضور الكاتب ونقرأ التزاوج بين التكتيكين في هذا النص:

«وأخيراً سألته: أين كنت؟ فرفع رأسه وحاول ان يستشرف الظلمة ليراه عن كذب إلا ان الظلام كان حالاً تماماً، فاخذ يعض كلمة واحدة ويصق، فغمرته برأس السكين المثبت في خاصرته وسألت مرة أخرى: أين كنت؟ فصمت قليلاً. وهو يفكر بترو، ثم فرش كفيه امامه يائساً وهز رأسه، وقذف كلمة مقطوعة وحاول ان ينهض، ولكنني اجلسته بعنف، فلستسلم فلرأساً كفيه امامه، محتاراً مرة أخرى. وحاولت ان اكمن هادئاً، فسألت من جديد، هل تبعد الظاهرية كثيراً عن هنا؟ ولكنه أخذ يهز كتفيه ويقرش يديه امامه»<sup>(٨٠)</sup>.

(٧٧) المصدر نفسه، ص (١٩١).

(٧٨) المصدر نفسه، ص (١٧٢).

(٧٩) روبرت مفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. الزبيعي ص (٤٩، ٥٠).

(٨٠) غسان كنفاني، الاثر الكافكا، الرواية، ص (٢٠٧، ٢٠٨).

إن هذا التنوع في استخدام الضمائر من المتكلم إلى الغائب إلى المتكلم ثم إلى الغائب يتيح للكاتب أن يتدخل في المونولوج ثم أن يختفي دون أن يخل ذلك بالنص، ثم أن يتيح للكاتب أن يمدنا بالمعلومات بحيث نكون على صلة مستمرة بالحدث، دون أن يلجأ إلى الطريقة التقليدية في النص.

إن التقاطع ما بين تيار وعي حامد وتيار وعي الصحراء يعطي دلالة هامة أيضاً وهي الاتجاه الواحد الذي يسير فيه وعيهما، ثم ذلك الإحساس المشترك ما بين الصحراء وحامد تجاه الخصم ولحظة المواجهة.

يسأل حامد مستخدماً ضمير المتكلم، وتصف الصحراء الموقف باستخدام ضمير الغائب. ويتابع حامد سؤاله وكلامه بحيث لا يشعرنا بتدخل المؤلف، وتتابع الصحراء وصفها للموقف والحدث الذي يتيح لها المونولوج الداخلي غير المباشر، بحيث نحس وجود المؤلف بقوة.

وفي الرواية يلجأ غسان إلى وسيلة فنية مساعدة، هي تغيير حجم الحروف عند نقاط معينة.

وهي إحدى «الوسائل الميكانيكية» تستخدم في قصص «تيار الوعي»، وهي غالباً ما تكون علامات على تحولات مهمة في الاتجاه، المكان والزمان. أوحى في بؤرة الشخصية. وفي بعض الأحيان تكون هي المؤشرات الوحيدة إلى مثل هذه التحولات»<sup>(٨١)</sup>.

وفي «ما تبقى لكم» يلعب تغيير حجم الحروف دوراً في الرواية، فهو يعطي دلالة على التغيير في المكان في بؤرة الشخصية.

نتبين ذلك من خلال تتبعنا لتغيير حجم الحروف في الرواية:

«انقلب زكريا على جنبه ونظر إلي، ثم عاد فقام مرة أخرى كأنه اعتقد أنه هو الآخر مستغرق في حلم جنوني.

(وهنا تتغير حجم الحروف).

قد لا تكون لا تعرف غير العبرية فهذا لا يهم. فقط اسمع، اليس من المثير حقاً أن نلتقي في هذا الخلاء، مباشرة، بالشكل الذي حصل، ثم لا نستطيع أن نتحدث؟ وظل وجهه متجهاً إلي غامضاً ومتردداً وشاكاً بعض الشيء، ولكنه كان خائفاً بلا شك.

(تتغير حجم الحروف مرة أخرى).

أما أنا، فكنت قد تجاوزت الخوف إلى شعور غريب لا يفسر.

(تتغير حجم الحروف).

وعلى أي حال فليس بوسعك أن تظل شبحاً بهذه الصورة، يجب أن تجد لك اسماً وحياة ما، لدينا متسع من الوقت لنفعل، وحتى يجدوك وراء أنوف كشافاتهم وكلابهم، سنكون قد انتهينا من خلقك، وعندها يصبح ذبحك عملاً له قيمة ماء .

إن مريم هنا نتحدث عن لحظة زمنها الحاضر، لحظة وجودها مع زكريا.

(٨١) روبرت ميفري، ليلير الوحي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعي، ص (٨٠).

وتتقاطع هذه اللحظة مع تيار وعي حامد في اللحظة الحاضرة أيضاً، لحظة لقائه مع العدو واشتباكه معه.

وتعود اللحظة لتتقاطع مع تيار وعي مريم لتتقاطع مع تيار وعي حامد. هذا التقاطع الذي يتبين باستخدام تغيير حجم الحروف يعطي دلالة على تغيير الشخصية والمكان، حيث أننا ننقل من مريم في بيتها إلى حامد في الصحراء إلى مريم في بيتها إلى حامد في الصحراء.

ولا شك أن تغيير حجم الحروف الذي يتيح معرفة لحظات التقاطع والتغير في المكان والشخصية يساهم في إرشاد القارئ ومساعدته أثناء القراءة، ويشعره بوجود المؤلف بطريقة غير مباشرة.

أم سعد: ١٩٦٩

## ١ - الرؤية الفكرية:

يبحث غسان عن طريقة في الكتابة بعد (ما تبقى لكم).

لقد طرحت الرواية أسئلة عديدة: لمن يكتب؟ من سيقرا كتابته؟ بدأ الكاتب يمارس عمله السياسي وسط الجماهير، واكتشف طريقه من خلالها مما جعله يتجه نحوها عمقاً في روايته (أم سعد).

أراد غسان لروايته أن تكون نموذجاً في الأدب الاشتراكي، الذي آمن به لكن إلى أي مدى وفق؟

نتعرف على (أم سعد) من خلال الراوي الذي يحدثنا طوال فصول الرواية. انه يحدد هويتها الطبقيّة منذ البدء في تقابلها مع هويته الطبقيّة:

القرابة التي تربطني بها واهية إذا ما هي قيست بالقرابة التي تربطها إلى تلك الطبقة الباسلة المسحوقة والمفقيرة، المرمية في مخيمات البؤس، والتي عشت فيها ولست أدري كم عشت لها<sup>(٨٢)</sup>.

ثم ان (أم سعد ليست امرأة واحدة كما يكرر الراوي ولقد كان صوتها دائماً بالنسبة لي هو صوت تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت غالباً ثمن الهزيمة والتي تقف الآن تحت سقف البؤس الواطئ في الصف العالي من المعركة، وتدفع وتظل تدفع أكثر من الجميع<sup>(٨٣)</sup>.

تبدأ الرواية زمنياً بعد الحرب، بعد الهزيمة والنكسة، وتصل بنا ومعنا إلى زمن انتشار العمل المسلح حين شكل ظاهرة جماهيرية لها قواعد في المخيمات والجبال. (وأم سعد) هي عنوان الطبقة التي لا تعرف الاستسلام، صحيح انها تستشعر الهزيمة حتى النخاع، لكنها ترى مستقبلها المشرق أمامها، وتعرف أن عليها أن تصنع وأن لا تنتظر حدوثه معجزة من السماء.

يرسم غسان شخصيتها في التوازي والتقابل مع شخصية الراوي. (أم سعد) ثورته منذ البدء، كان أول ما فعلته بعد الهزيمة أن حملت عرقاً يابساً قطعته من دالية صادفتها في الطريق وأخذته إلى بيت الراوي وقالت انها ستزرعه أمام الباب وأنه حتماً سوف يثمر عنياً بعد أعوام قليلة. وبينما لم ير الراوي في هذا العرق أية فائدة، تدرك (أم سعد) بحسها العفوي الساذج أن العود اليابس لن يبقى يابساً، وأن الهزيمة لن تبقى هزيمة، فمن رحم الهزيمة عينا سوف يولد النصر.

(٨٢) غسان كنفاني، *الاول الكاملة*، الرواية، ص (٢٤١).

(٨٣) المصدر نفسه، ص (٢٤٢).



«أنا أقول لك، إنها تأخذ ماها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء، ثم تعطي دون حساب»<sup>(٨٤)</sup>.  
هي امرأة كادحة شقية تسكن المخيم هي وأولادها وزوجها، وتشتغل في البيوت حتى تدمى يداها  
وقدماهما ومن ضمنها بيت الراوي.

وفي المقابل نجد الراوي، يتعاطف مع الطبقات الكادحة التي تمثلها (لم سعد) لكنه يعيش  
أوضاعاً حياتية حسنة ويكتب من خلال الواقع الذي يعيشه ويتعلم منه. يتمثل التوازي بين (أم سعد)  
والراوي في موقف التعاطف المشترك من الأحداث التي تجري حولها، لكن التقابل يبرز حاداً في نفس  
الوقت وحول نفس الأحداث التي يريهاها معاً.

حين يقبضوا على سعد، ولد أم سعد، عنوان فخرها وأملها ورمز المستقبل كله أمام عيناها:  
«لقد ذهب سعد ولكنهم أسكروه، ومنذ يومين كنت أعتقد أنه يحارب، هذا الصباح عرفت أنه كان  
محبوساً، يا للعار»<sup>(٨٥)</sup>.

ولما ذهب المختار كي يطلب منهم أن يكتبوا استرحاماً رفضوا وجعلوا من المختار أضحوكة.

إن كونهم «أوادم» يعني أن يحاربوا.

وبينما يكون موقف الراوي من المسألة أن خروج سعد ربما كان أفضل من بقاءه في السجن،  
تأخذ (أم سعد) موقفاً آخر:

«الحبوس أنواع يا ابن العم! أنواع! المخيم حبس، وبيتك حبس، والجريدة حبس والرايوس حبس  
واللباس والشارع وعيون الناس، أصمارنا حبس تتكلم أنت عن الحبوس؟ طول عمرك محبوس، أنت توهم  
نفسك يا ابن العم بأن قضبان الحبس الذي تعيش فيه مزهريات»<sup>(٨٦)</sup>.

وعندما أجابها الراوي أنه لم يقصد قالت: «ولماذا لا تتركين الطريق للذين يقصدون؟ . تعطي  
(أم سعد) إشارة رمزية هنا لوجوب التخلص من كل المتريدين والمتذبذبين الذين يحاولون الهرب باسم  
التعقل ويجبنون حين تجب الضجاعة.

ويخرج سعد من سجنه ليلتحق بالمقاومة، أنها لا تندب حظها كما تفعل بعض النساء اللواتي  
يعرفن نبأ التحاق ولدهن بالمقاومة.

نموذج المرأة الكادحة يعي بشكل عفوي أن الثورة هي حياته، وإنها رمز لتخلصه من كل أنواع  
العفن والذل.

«أود لو عندي مثله، أنا متعبة يا ابن عمي، اهترا عمري في ذلك المخيم، كل مساء أقول يا رب؟ وكل  
صباح أقول يا رب ها قد مرت عشرون سنة وإذا لم يذهب سعد، فمن سيذهب؟»<sup>(٨٧)</sup>.

(٨٤) المصدر نفسه، ص ٢٤٩.

(٨٥) المصدر نفسه، ص ٢٥٠.

(٨٦) غسان كنفاني، الإثارة الكاملة، الجزء الأول، ص (٢٥٥).

(٨٧) المصدر نفسه، ص ٢٥٦.

أم سعد تشكل ضمير الراوي الذي يقف مقابله، يؤله ويقذفه بحقائق ينسأها حيناً ويتناسأها حيناً آخر.

«أنت تكتب رأيك، أنا لا أعرف الكتابة، ولكنني أرسلت ابني إلى هناك، قلت بذلك ما تقوله أنت.. اليس كذلك؟»<sup>(٨٨)</sup>.

والثورة التي يمارسها سعد ورفاقه هي رمز للتغيير الاجتماعي أيضاً، أنها رمز لقيم جديدة نقية، تبدل المفاهيم السائدة وتحولها بالثورة.

أصبح للثورة لغة جديدة، سعد يهدي أمه سيارة، هذا يعني بلغة الثورة أن سعداً سوف ينسف سيارة للعدو، وتلك أكبر هدية يمكن أن يقدمها ثائر لأن يحب.

أم سعد تلبس حلية مكونة من رصاصة مفرغ قلبها وسلسلة، وترمي بالحجاب القديم جانباً، أنها أجمل حلية يمكن أن يقدمها ثائر لأن يحب. وتتبدى النمطية في شخصية (أم سعد) في فصل رائع من الرواية، إذ أن سعداً يأتي إلى أمه يوماً ويروي لها أنه رأى في فلسطين، وأنها زودته بالماء والطعام ولولا ذلك مات جوعاً مع رفاقه، يريد أن لا تبكي عليه وأن لا تأسف لأنه يراها أينما يذهب.

سعد يرى الأم الفلسطينية (التي تعبر عنها أم سعد)، تمد الثورة بالزاد وتعطي أولادها الشعور بالطمأنينة والراحة.

ظهرت (أم سعد) في اللحظة الحاسمة، حين فكر رفاق سعد المحاصرين المختبئين أنهم أمام خيارين: إما أن يظلوا كامنين جائعين، أو أن يتركوا أحدهم يتسأل إلى القرية، لكن مجيء (أم سعد)، الرمز، حسم الأمر.

نادى سعد عليها «يما يما» بما ردي علي ثم تقدم بعد ذلك وقال «أنا سعد، يا يما. جوعان»<sup>(٨٩)</sup>.

استجابت أمه – كما اعتقد وآمن – وأمنتهم بالزاد طيلة خمسة أيام، وأمنت عودتهم. في لوحة أخرى تستعيد (أم سعد) ذكريات ثورة ١٩٣٦م، حين يأتيها طلب من ولدها، أن تذهب إلى أهل رفيقه، تخبرهم أن لا يتوسلوا أحداً من أهله في أمره وإلا طغ أهله.

تذكر كيف صعد الرجال إلى الجبل ومن بينهم (فضل)، وقاتلوا حتى دميت أكفهم وأرجلهم، عملت إحدى القرى احتفالاً للرجال، ويأدر عبد المولى، أحد الانتهازيين بالصعود إلى الطاوله وخطب خطبة حماسية، وجرى تصفيق حاد له: مما جعل فضل الفدائي الذي تنز قدماء دعا يقول:

«ولكو، إسا أنا الذي تمزعت قدماء، وهذا الذي تصفقون له»<sup>(٩٠)</sup>.

إنه الدرس الذي تريد (أم سعد) أن يكتبه الراوي ويقول للناس. كان الأفضل لو لم يصدق الثوار وعود الزعماء، لو لم ينزلوا من الجبل، وواصلوا القتال.

وأم سعد تعي أن مصيرها مرتبط بمصير غيرها من (المشحرين)، هي مضطهدة مستقلة

(٨٨) المصدر نفسه، ص ٢٦٢.

(٨٩) المصدر نفسه، ص (٢٨٥).

(٩٠) غسان كنفاني، الأثر الكلمة، الجزء الأول، ص (٣٠٨).

واللبنانية التي تعيش أوضاعها مستغلة مضطهدة. لذلك فهي ترفض - في لوحة من اللوحات الرائعة - أن تأخذ مكان اللبنانية لقاء أجرها الذي تأخذه من صاحب العمارة، ترفض أن يضربوها بصاحبها اللبنانية الكادحة مقابل بضعة ليرات.

«يريدون ضربنا ببعضنا، نحن المشحرين كي يربحوا ليرتين»<sup>(٩١)</sup>.

انها تدرك أيضاً أن عملية الاستغلال لا تتوقف، وإنه لو تم اتحاد كل المستغلين لنادوا حقوقهم، لكن المسألة لم تصل إلى هذا الوضوح بشكل كاف حتى تمارسه على وجهه الصحيح.  
«لو أنا والناتور والخواجا»<sup>(٩٢)</sup> لكنها لا تكمل.

تدرك (أم سعد) بوعيا الفطري ترابط مصلحتها ك فلسطينية مع مصلحة اللبنانية، لكنها تتوقف عند هذا الحد، لأن المسائل غير واضحة في ذهنها حتى النهاية.

إن المهام اللبنانية مرتبطة بالمهام الفلسطينية في الساحة اللبنانية بشكل لا يمكن فصله، لأن مصلحة الطرفين واحدة: بناء لبنان وطني ديمقراطي حر.

وتنتشر الثورة المسلحة ظاهرة علنية، تنتشر في المخيمات، وتحولها من مخيمات البؤس إلى مخيمات، وتحولها من مخيمات البؤس إلى مخيمات الثورة.

هذا الجو العام يؤثر فعلاً في شباب المخيم ورجاله وشيوخه.

أبو سعد، يكف عن الشجار والفظاظة المتناهية مع زوجته، ينظر إليها الآن نظرة مختلفة، إنه يعتز بولده سعيد حين يراه وسط حلقة تدريب بين أشبال المخيم:

«الفقر يا ابن عمي الفقر، الفقري جعل الملاك شيطاناً، ويجعل الشيطان ملاكاً، ما كان بوسع «أبو سعد» أن يفعل غير أن يترك خلقه يطلع ويفشه بالناس وببي وبخياله؟ كان أبو سعد مدعوساً، مدعوساً بالفقر ومدعوساً بالمقااهرة ومدعوساً بكرت الأعاشة، ومدعوساً تحت سقف الزينكو، ومدعوساً تحت بسطار الدولة، ذهاب سعد رد له شيئاً من روحه وتحسن يومها قليلاً، وحين رأى سعد تحسن أكثر، أكثر بكثير، رأى المخيم غير شكل، رفع رأسه، صار يشوف صار يشوفني ويشوف أولاده غير. فهمت؟ لو تراه الآن يمشي مثل الديك، لا يترك بارودة على كتف شاب يمر من جانبه إلا ويطببط عليها، كان بارودته القديمة كانت مسروقة ولا قاهاء»<sup>(٩٣)</sup>.

نحن الآن نتنفس علماً أوسع عند غسان كنفاني، لا يضيق علينا الخناق كما فعل في رواياته السابقة، إنما أدخلنا عالم المخيم وجعلنا نتحرك مع الشخصيات ولا نقف نرصدها في مأزقها الخاص جداً في الصحراء والخزان.

لقد برعتم الدالية الآن، الأخضر يشق طريقه بعنفوان له صوت، يطلع ويمتد وسوف ينمو من جديد مهما ذبل، إنه لن يموت أبداً.

(٩١) المصدر نفسه، ص ٢١٩.

(٩٢) المصدر نفسه، ص ٢١٩.

(٩٣) المصدر نفسه، ص (٣٢٥، ٣٣٦).

تقول رضوى عاشور في معرض تقييمها للرواية:

«يلتزم غسان بالعديد من سمات الرواية الاشتراكية، كما أضلها النقاد الاشتراكيون (١) الانحياز للإنسان الكادح (٢) ديالكتيكية الحركة (٣) التفاضل (٤) التعليمية.

إن الرواية تنتمي لما يسمى بالأدب القومي، أي الأدب الذي يضطلع بتقديم صورة الذات القومية»<sup>(٩٤)</sup>.

أما أحمد أبو مطر فيرى أن غسان يكتب نموذجاً للرواية الاشتراكية:

«اتضح الموقف الطبقي عند غسان بشكل حاسم في رواية (أم سعد). وقد كان ذلك أيضاً مرافقاً لتطوره السياسي نتيجة ما طرأ على فكره من التزام كامل باليديولوجية الطبقة العاملة، التي أصبحت تشكل العمود الفقري للثورة. وفي هذا العمل تبلغ الرواية الفلسطينية قمة وأقبعيتها حيث الانحياز الكامل للإنسان الكادح، الذي أصبح يشكل عند غسان مدرسة على الكتاب أن يتعلموا فيها كي يتخرجوا منها»<sup>(٩٥)</sup>.

لكني أرى المسألة من وجهة نظر أخرى.

صحيح أن الرواية تحمل بعض سمات الأدب الاشتراكي، لكننا لا يمكن أن نعتبرها نموذجاً للرواية الواقعية الاشتراكية.

نلمس الفارق بوضوح حين نقارن بروايات الواقعية الاشتراكية العظيمة مثل رواية (الأم) لمكسيم غوركي.

وغسان كغفاني تبني النظرة العلمية للحياة، تبني الماركسية اللينينية حقاً، لكنه لم يقطع شوطاً كبيراً في امتلاك منهجها حتى يخرج رؤيته الشاملة بشكلها الفني إلى الحياة.

لقد آمن منذ زمن طويل بالإنسان الكادح، وهذا ما تدلنا عليه قصصه القصيرة الأولى ورواياته المبكرة، ويتجسد إيمانه هذا المرتبط بوعيه الفكري في روايته (أم سعد).

«لكن المشكلة ليست ماثلة في أي الطبقات يصور الفنان بل في موقفه الفكري الذي يلون انفعاله بالعالم»<sup>(٩٦)</sup>.

إن إبراز ملامح الحركة الشعبية من الناحية الفنية لا يشترط تقديم نماذج من العمال وفقراء الفلاحين.

وفي فترات معينة قد يعبر أفراد من البرجوازية الصغيرة عن الاتجاه الثوري بطريقة أكثر اكتمالاً، وعلى الأخص الجانب العقلي من ذلك الاتجاه، وقد يعبر المثقفون عن أكثر أمانى الطبقة العاملة تقدماً، وأنه لتبسيط ساذج ذلك الذي يفترض أن يكون البطل الرئيسي من زاوية البناء الفني هو بالضرورة البطل الرئيسي من الزاوية الطبقيّة في الصراع الاجتماعي التاريخي، فليس هناك في واقع

(٩٤) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص (١٢٤، ١٢٥، ١٢٦).

(٩٥) أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني من عام ١٩٥٠ - ١٩٧٥ م، رسالة دكتوراه - ١٩٧٩ م، ص ٢٢٤.

(٩٦) إبراهيم فتحى، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، ص (٨٠).

الأمر صراع نقي يدور بين طبقات كاملة التبلور واعية كل الوعي بمصالحها»<sup>(٩٧)</sup>.

بقي غسان أيضاً، أسير اللحظة السياسية الآنية، دون أن يستشرف آفاقها، ويرى الأشياء في تطورها ومستقبلها، كما يراها الكاتب الاشتراكي. لم تلمس تطوراً بارزاً في شخصية (أم سعد) لقد لمسنا جراتها، تحديها، شجاعتها مساندتها الفاعلة لولدها، منذ بداية الرواية حتى نهايتها.

لقد أراد غسان رسم النموذج<sup>(٩٨)</sup> في الحياة، لكن النموذج هنا بقي ساكناً كما هو دون أن نراه في حركته، إذ أن صدق الفن في كونه يعيد خلق ما هو نموذج بالتحديد كما يقول لينين:

«إن مقياس عظمة الفنان هي عمق معرفة الجوانب الهامة للواقع، لأن العمل الفني الاصيل يتضمن حتماً الحقيقة الموضوعية»<sup>(٩٩)</sup>.

عكس غسان صورة الواقع الصادقة في تلك الفترة، عمل المرأة لم يتعد الطليعية لكن النساء بشكل جماهيري عام ما زلن متخلفات عن اللحاق بالرجل في الثورة.

لقد صور غسان هذا الواقع بأمانة، لكن هل هذا هو المتوقع من كاتب يحمل رؤية ثورية علمية للواقع!!

الواقع يتغير، وعلينا أن نساهم في تغييره.

نموذج (أم سعد) مع ما فيه من صفات إيجابية إلا أنه يحمل في طياته سلبية واضحة، للمرأة دور المساند وليس دور الفاعل.

هذا ما لمستهُ رضوى عاشور في قولها «ما دام غسان كنفاني قد اضطلع بمهمة الكتابة عن الوجود القومي لامة وماهيتها، فإن غياب المرأة إلا كام أو كآخت أي كامتداد للرجل مركز الوجود والصورة، يظل عيباً يؤخذ عليه»<sup>(١٠٠)</sup>.

لها (أحمد أبو مطر) فهو يناقض نفسه في قوله:

«إن رأي د. رضوى خاطيء ناتج عن قصور في استقراء صورة المرأة في الرواية الفلسطينية، لأن هذا الاستقراء يثبت أن الكاتب الفلسطيني كان مواكباً لحركة الواقع الاجتماعية والسياسية، فكما شهد الواقع تطوراً ملحوظاً في وضع المرأة في المجتمع، كذلك عكست الرواية هذا الواقع، وقدمت صوراً مختلفة للمرأة، فهي ليست المرأة الأم التي تقدم أولادها الذكور للعمل الثوري، إنما هي إلى جانب ذلك المرأة الثورية بذاتها التي تمارس العمل السياسي والإعلامي والعسكري، فتحمل السلاح في قواعد الثورة، وفي عمليات عسكرية ضد العدو، وتخرج، ويسبل دمه، وتسقط شهيدة جنباً إلى جنب الفدائي الذكر، وليس هذا تطلعاً من الكاتب إلى ما ينبغي أن يكون، لكنه الواقع التي تعيشه حالة الثورة فعلاً»<sup>(١٠١)</sup>.

(٩٧) المصدر نفسه، ص (٨).

(٩٨) استخدام النموذج هنا بمعنى لوكلش. النمط (Type)، وليس بمعنى النموذج (Typical).

(٩٩) جماعة من الأساتذة السوفييت، السس علم الجمال الماركسي اللينيني، تعريب يوسف حلاق، ص (٢١٤).

(١٠٠) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص (١٣١).

(١٠١) أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني من عام ١٩٥٠ - ١٩٧٥، ص (٢٢٣).

والدارس هنا يتحدث عن الطليعة، التي خاضت ميادين الحياة جميعها، المرأة الفلسطينية الطليعية التي شاركت في الثورة مشاركة فعالة، وخاضت جميع الميادين ميدان القتال وميدان التنظيم، مما جعل المئات من فتيات شعبنا المناضلات يقعن في الأسر ويقتلن، ومنهن ما زلن يمارسن عملهن السياسي والتنظيمي والعسكري في تنظيمات المقاومة الفلسطينية.

لكننا لا نتطلع إلى الواقع وحده، ولكننا نتحدث عن الواقع المتغير، نتحدث عن الفلسطينية التي لا تبقى أساس الدور الطليعي، نتطلع إلى تنظيم ملايين جماهير النساء في صفوف الثورة، وهذا ما لم يجسده غسان ولم تجسده الرواية الفلسطينية التي درسها أحمد أبو مطر. إن الرواية الفلسطينية التي صورت المرأة الطليعية لم تصور سوى الواقع فعلاً، الواقع الساكن الذي تطمح الرواية إلى تحريكه.

لوقارنا مقارنة عابرة بين رواية غسان كنفاني (أم سعد) وبين رواية مكسيم غوركي (الأم) لبدأ لنا الفرق واضحاً بين الروايتين، وبين وجهتي النظر إلى العالم. (الأم) عند غوركي شخصية حية ديكالكتيكية حقاً، أنها تتطور مع أحداث الرواية، فهي ليست ثورة جاهزة منذ البدء كما هي عند (أم سعد) غسان كنفاني.

(بيلاجي نيلوفنا)، أم عادية يمتلئ قلبها حباً لابنها، أملها الوحيد الباقي بعد موت زوجها القاسي، الذي كان يضربها دونما رحمة، لم تكن الأم لتحس أو تعرف سبب الظلم الذي تعانيه، كانت تشعر وحسب، لكنها وقد انخرط ابنها (بول) في النضال الحزبي لخدمة بلاده، بدأت تحس أشياء جديدة حولها، بدأت تتضح القضايا في ذهنها تدريجياً.

أحبت أولاً أصدقاء بول، وجدت فيهم رجالاً وفتياتاً مختلفين عن النماذج التي تعرفها، يتكلمون بصوت منخفض، يسلكون سلوكيات أخلاقية محترمة فعلاً، لكنها مع تطور وعيها تدرك أكثر.

تدرك صحة القضية التي يناضل من أجلها ولدها، وتبدأ أولاً بمساعدته، إلى أن تصل إلى الانخراط الكامل، المؤمن في الطريق التي سلكها ولدها وأولادها جميعاً (رفاقه)، وهنا تكمن النموذجية التي يتحدث عنها لينين حين يعتبر أن صدق الفن في كونه يعيد ما هو نموذجي بالتحديد.

تكمن عظمة الرواية في هذا التطور، الذي نحس بطبيعته، هذا التماثل المبني على الرؤية الشاملة للقضية وهذا التدرج البطيء العميق من الغفلة تقريباً إلى الوعي العميق الشامل.

رسم غوركي واقع الأمة الروسية في فترة من تاريخها ببراءة، واضعاً انهيار الماضي بأسسه العفنة، مستوعباً الحاضر بكل حذافيره مما جعله قادراً على استشراف المستقبل المشرق الآتي حتماً.

«إن التوازي والتضاد المتواقت في تطور «نيلوفنا» و «ريبين» يتميزان بدقة خارقة للعادة، وغنية ومتوازنة توازناً رائعاً. إن غوركي يدع أبطاله الثوريين ينخرطون في العمل الحزبي ومن خلال ذلك يرسم شخصياتهم ابتداء من إحساسهم العفوي بالحياة إلى سيمائهم الفكرية رسماً خصباً بليغاً»<sup>(١٠٢)</sup>.

ريبين، نموذج الفلاح الذي أحس ما يدور حوله، أحس الواقع السيء، لكنه لم يعرف كيف يتخلص منه، حتى التقى ببول ورفاقه، وتلمس تطور ريبين من رجل ثوري صادق النية إلى رجل ثوري يؤمن بأفكار عظيمة تعطيه قوة ودافعة كبيرة. إنه فكر الطبقة العاملة، مما يجعل ريبين مستعداً للموت في سبيل

(١٠٢) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ص (٦٧).

نشر أفكاره التي هي أفكار الحزب الثوري.

«إنه ليسير أن يموت الناس، إذا كانوا ستيبعثون، إذا كانوا سينتفضون من قبورهم»<sup>(١٠٣)</sup>.

هكذا فعل جوركي في رسم شخصية الأم بيلاجي نيلوفنا وشخصية الفلاح ريبين وجعلهما ينعمان معاً وريطهما بيول الابن، هذه أمه وهذا رفيق نضاله وزعيم الفلاحين الثائرين معه، ولكننا لا نقف بالفلاح ريبين كثيراً فليس عند كنفاني من يقابله، والفرق كبير بين ثورة على أرضها لتغيير أوضاع الاستغلال وثورة شعب شرّد واغتصبت أرضه بالاستغلال الدولي. ويتضح الفرق بين التوازي والتضاد حين يرسمها جوركي في شخصيتي نيلوفنا وريبين في تطورها، وبين التوازي والتضاد حين يرسمها كنفاني دون أن يبين تطورها أو حركتها، إنها علاقة تآثر وتأثير بين الراوي وأم سعد تبدأ وتنتهي على نفس المستوى.

وأم سعد وكأنما هي ضمير الراوي تتحدث لغة المثقف المتقن لفنون الرمز الساخر، فتفسر بطريقة أرقى من طريقة المثقفين، وتذكر الراوي بما يجب عمله.

ويتضح هذا حين ينصح الراوي (أم سعد) بقوله: ألم يكن خروجه من السجن أفضل؟ فتسخر وعلى شفيتها ابتسامة بقولها:

«طيب أنت غير محبوب، فماذا تفعل؟».

وتحدث الراوي حديثاً طويلاً عن الحبوس وأنواعها مذكرة إياه أن الحبوس أنواع وأنه نفسه يعيش في حبس دون أن يعرف:

«حبس، حبس، حبس.. أنت نفسك حبس... لماذا تعتقدون أن سعد هو المحبوس؟ محبوس لأنه لم يوقع ورقة تقول إنه آدمي... آدمي؟ من منكم آدمي؟ كلكم وقعتم هذه الأوراق بطريقة أو أخرى ومع ذلك فأنتم محبوسون...»<sup>(١٠٤)</sup>.

## ب - بناء الأحداث:

اختار الكاتب الشكل الملحمي الذي يصور من خلاله واقع أمة في فترة من تاريخ حياتها وانتقى لغة بسيطة متماسكة لم تخل من التكثيف للتعبير عن هذا الشكل الروائي، مختاراً نموذج الإيجابي من واقع الجماهير الكادحة الصلبة المستقلة.

وفي البناء الملحمي غير العضوي تقترب حبكة الرواية مما يسمى الحبكة المفككة (Loose).

ووحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة أو على الشخصية الأولى فيها أو على النتيجة العامة التي تنتظم بها الحوادث والشخصيات جميعاً وهكذا يستطيع الكاتب أن يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة التي تقع على شكل حلقات متتابعة لا تتحدروا الواحدة منها على الأخرى ولا تتصل إلا بذلك الرباط الذي يخفيه الكاتب حتى نكتشفه

(١٠٣) مكسيم غوركي، الأم، نقلها عن الروسية إلى الفرنسية رونيه هانز بكر، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان ج ١، ص ١٤٢.

(١٠٤) غسان كنفاني، الإثراء الكاملة، الرواية، ص (٢٥٥).

أخيراً بعد الفراغ من القصة<sup>(١٠٥)</sup>.

الرواية تتكون من لوحات تسع، كل لوحة يمكن اعتبارها قصة قصيرة بحد ذاتها لكن الذي يربط بين اللوحات التسع هي شخصية (أم سعد)، والأحداث التي تكمل كل لوحة فيها الأخرى في الرواية، وحين تكتمل اللوحات تكون قد تعرفنا على مجموعة الأحداث التي تتمثل من خلالها الواقع الفلسطيني في فترة محددة من تاريخه.

وإن ما يميز العمل الدراماتيكي عن الملحمي هو قدرتنا على تقطيع الأخير إلى أجزاء ومع ذلك فإن كل جزء يحافظ في حدود معينة، على قدرته الحياتية<sup>(١٠٦)</sup>.

ونلاحظ أن روائياً مبدعاً آخر اختار نفس هذا البناء الملحمي، هو اميل حبيبي الكاتب الفلسطيني، في روايته «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل». ورغم الاختلاف الكبير بين الروائين وبين شخصيتي المتشائل و (أم سعد) وزاوية تناول التي يختارها كل من الكاتبين، فهناك شيء أساسي مشترك بين العملين، ألا وهو التصدي لواقع صمود أمة للهزيمة الكاملة عبر مسيرتها التاريخية<sup>(١٠٧)</sup>.

### ج - الشخصيات:

(أم سعد) هي النموذج الايجابي الذي يلتقطه غسان من واقع الشعب الفلسطيني ليمثل بطلاً من نوع خاص. أم سعد. الشعب. المدرسة كما يقدمها غسان. لا يمهّد الكاتب لظهور الشخصية، ان حضورها قوي منذ بداية الرواية حتى نهايتها.

«مثل دقائق الساعة جاءت. هذه المرأة تجيء دائماً، تصعد من قلب الأرض وكأنها ترتقي سلماً لا نهاية له»<sup>(١٠٨)</sup>.

«أنها سيدة في الأربعين، كما يبدو لي، قوية كما لا يستطيع الصخر، صبورة كما لا يطيق الصبر، تقطع أيام الأسبوع جيئةً وذهاباً، تعيش عمرها عشر مرات في التعب والعمل كي تفتزع لقمتهما النظيفة ولقم أولاده»<sup>(١٠٩)</sup>.

المرأة الكادحة الصبورة المؤمنة بالمستقبل، تتكشف لنا مرة ومرة من خلال تطور الحدث:

يسجن سعد فتود لو كان عندها عشرة مثله، يذهب إلى القتال مع رفاقه فتود لو توجي رئيسه أن ينفذ رغباته كلها، إذا أراد أن يذهب للقتال فلم لا يبعثه لقد استطاع غسان بموهبته الأدبية أن يعطي صورة مادية متسقة لأم سعد، فهي ليست البطل - الفكرة، الذي يتحرك في عالم ميكانيكي، عالم عقلي، بل هي إنسان حي، نراه ونلمسه في كل منعطفات حياتها اليومية.

(١٠٥) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٦٦م، ص (٧٣، ٧٤).

(١٠٦) بروتاد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٣م ص (١٠٥).

(١٠٧) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص (١٢٣).

(١٠٨) غسان كنفاني، الأثر الكفلة، الرواية، ص (٢٤٥).

(١٠٩) المصدر نفسه، ص (٢٥٩).



ويذكرنا حذق غسان هنا بكلمات بريخت حين يقول:

«لا يجب أن نرى البطل الايجابي في صميم المعركة فقط، بل يجب أن نراه أيضاً حين يذهب إلى الخبز ويشترى خبزه»<sup>(١١٠)</sup>.

ونتتبع الشخصية في مسار حياتها اليومية لنرى كيف تكافح وتكدر في سبيل لقمة عيشها، تراها في تضامنها العفوي والمبدئي مع اختها اللبنانية الكادحة حين يحاول السماسرة ضربهما سوياً.

وعن طريق الإضاءة الخلفية، نتعرف على ماضي الشخصية، هذا الماضي المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحاضر.

إنها تذكر خطأ الرجال سنة ١٩٣٦ م حين وثقوا بالقيادات وسلموا أمرهم لها، وتتمنى ألا يتكرر ذلك، هي تدعو المثقفين من خلال (الراوي) إلى الاهتمام بدورهم في نشر الحقائق والدعوة إلى الاستفادة من دروس الماضي.

ويربط غسان ما بين نظرة (أم سعد) و (الرمح) بشكل يجعل الدلالة أعمق:

«استدارت ونظرت إلى مباشرة: ذلك الرمح الذي تسدده في لحظات النبوءة بسرعة الرصاص وتصويب الحقيقة، ومدت نحوي بذراع بطيئة ولكن تلك الورقة المهرتة البيضاء التي تشبه جناح طائر قادم من مكان يعبق برائحة الموت والصمود.

جاءت كلماتها كأنها القصف - لم يقل أحد ذلك كله لفضل المسكين... فلماذا لا تقول أنت الآن، أنت الذي تعلمت من الكتب والمدارس، لماذا لا تقول لاهل ليث؟»<sup>(١١١)</sup>.

ونلاحظ أن غسان ينزع في صورة الرمح التي ربطها أم سعد في أول الرواية فهي تارة رمح وتارة علم وتارة نبع<sup>(١١٢)</sup>.

والدالات كلها تلتقي فيما تمثّل (أم سعد) من نظرة صائبة كما يفعل الرمح، وراية خفاقة تشير إلى هويتها الفلسطينية، ثم كل ما يرمز إليه النبع من تقجر في العطاء والخير.

ومن خلال شخصية (أم سعد) نتعرف على الشخصيات الأخرى في الرواية ووجهات نظرها وتصرفاتها.

هي شخصيات ثانوية من حيث البناء، قوية من حيث الحضور.

سعد رمز الفعل الايجابي الثوري، لا يظهر إلا من خلال شخصية أمه والراوي، شخصية الكاتب كما يتبين، نموذج المثقف الذي يتعلم من (أم سعد) رمز الجماهير الكادحة.

أبو سعد شخصية تتغير مع الأحداث، مع أنها شخصية ثانوية، تترك حالة القسوة والفظاظة ونراها في تأثرها بقيم الثورة ومعاييرها تتخلق بأخلاق جديدة. النموذج الثوري من الطبقات الكادحة.

(١١٠) فيصل دراج، البطل في التاريخ بين أم سعد غسان وعجوز افنان القاسم، شؤون فلسطينية، ٢٩ ايلول / سبتمبر ١٩٧٥م، ص (١٢٥).

(١١١) غسان كنفاني، الأثر للكلمة، الجزء الأول، ص (٣١٠).

(١١٢) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص (١٢٣).

«أما الطبقة المتوسطة فلم تعد تستطيع أن تقدم نموذجاً ثورياً، لقد كانت في الماضي تتورع على نفسها، وتنتقد نفسها، إذ لم يكن ثمة خطر حقيقي من عدو متربص، أما الآن فلم تعد الطبقة المتوسطة تحتمل النقد لأنها تبصر أكفانها تعدد»<sup>(١١٣)</sup>.

#### د - الرمز:

في (الرواية) نجد الخيمة ونجد البندقية.

لقد شكلت الخيمة علامة بارزة في تاريخ الشعب الفلسطيني، أقيمت دلالة على التشريد منذ اغتصاب الأرض سنة ١٩٤٨م إلى يومنا هذا.

والإنسان الفلسطيني في المخيم وفي واقع البؤس الذي يعيشه في مخيم الكلد وياشر البحث عن طريق الخلاص من هذا الواقع.

و (الخيمة) في (أم سعد) تؤدي إلى (البندقية)، حيث يحمل سعد ورفاقه السلاح ثم يحمله معظم أهالي المخيم.

هناك رؤية ناضجة لدور الرمز حيث اننا نرى المخيم في حركته، من البؤس إلى الثورة، وهذا ما عالجه البحث في تناول الرمز في أدب غسان كنفاني بشكل عام<sup>(١١٤)</sup>.

لكننا في الرواية بشكل خاص، ندخل عالم المخيم من زواياه المتعددة. حالة البؤس الاقتصادية التي تتبين من خلال مصاحبتنا (لأم سعد) وعملها في بيت الراوي، ثم عملها الذي أراد به السمسار أن يضرها بأختها اللبنانية الكالحة.

ونص قسوة الطبيعة على أهالي المخيم حين يطوف المخيم ويباشرون بالعمل على جرف الوحل الناتج عن المطر.

ثم اننا نلمس العلاقات الوثيقة التي تربط أهالي المخيم بعضهم ببعض، ويتبين هذا أول ما يتبين حين يحسون خطراً خارجياً، إذ يندفعون كالنمل يفكرون بما يجب عمله، ويباشرون العمل فوراً.

ومن البؤس المشعشع في المخيم تنبع الحركة والثورة على الواقع لتغييره، فهذا سعد لم يرض أن يشارك أهل المخيم في جرف الوحل عن المخيم معتقداً أن الوحل سيجرفهم بالتأكيد<sup>(١١٥)</sup>، كان يعتقد أن العمل الذي سينفذ المخيم من الغرق في الوحل هو العمل الجذري الذي يقلب أوضاع المخيم ويحوّله إلى مخيم ثورة.

والرواية تدخلنا في عالم المخيم (الثورة) بعد أن أدخلتنا في عالم المخيم (البؤس) يرسم الكاتب صورة حية للرشاش الذي يدخل كل بيت. ويستخدم رموزاً جزئية تتصافر ما بينها لتشكيل أسلحة حرب مختلفة.

الرمح<sup>(١١٦)</sup> والسيف<sup>(١١٧)</sup> التي هي أسلحة قديمة للحرب ثم الرصاص<sup>(١١٨)</sup> في البندقية،

(١١٣) شكري عياد، البطل في الأدب والإسلام، دار المعرفة، ط ١ فبراير، ١٩٧١م، ص (١٦١).

(١١٤) يمكن الرجوع إلى التنصّل في الرمز في الباب الأول، ص (٤٤).

(١١٥) غسان كنفاني، الآثار الكالحة، الرواية، ص (٧٧٧).

(١١٦) (١١٧)، (١١٨)، (١١٩)، (١٢٠)، (١٢١)، (١٢٢)، (١٢٣)، غسان كنفاني، الآثار الكالحة، الرواية، ص (٢٤٥).

ورصاصة المدفع الرشاش<sup>(١١٩)</sup>، الكلاشينكوف<sup>(١٢٠)</sup>، البندقية<sup>(١٢١)</sup>، المرتينة أو الرشاش<sup>(١٢٢)</sup>، البارودة<sup>(١٢٣)</sup>.

كل هذه الاستخدامات لأمثلة الحرب تدل على مخيم الثورة المحتلء بالأسلحة والذي يدرب أبناءه على استخدامها.

#### هـ - المسرد:

تبدأ الرواية باستخدام الكاتب للمنظور الموضوعي الداخلي (الرواية من وراء) حيث نتعرف على (أم سعد) من خلال منظور الراوي.

«كنا تطوي أنفسنا على بعضها كما تطوي الرايات، وفجأة رأيتها قادمة من رأس الطريق المحاط بأشجار الزيتون، وبدت أمام تلك الخلفية من الفراغ والصمت والاسى مثل شيء ينبثق من رحم الأرض، قمت ووقفت أمام النافذة المشرعة وأخذت أنظر إليها تعشي بقامتها العالية كرمح يحمل قدر خفي»<sup>(١٢٤)</sup>.

وننتقل إلى المنظور الذاتي (الرؤية مع) حيث نصاحب أم سعد، وندرك بعض الشخصيات والأحداث من خلال رؤيتها.

في الفصل السادس نتعرف على وجهة نظر (أم سعد) بالنسبة لأحداث الماضي، ونزل الرجال إلى بيوتهم، وأنا لا أذكر الأشياء تماماً، وإذا سألتني الآن كيف.. لما عرفت، ولكنني أذكر تماماً حادثاً واحداً، فقد قالوا أن القرية الفلانية ستقيم احتفالاً، يا حسرة احتفال لماذا؟ على كل حال يومها قالوا لنا أن نذهب إلى هناك، وكان الذهاب ببلاش، فرحنا نتفرج»<sup>(١٢٥)</sup>.

ويختلط المنظوران حيث تنتقل من الموضوعي إلى الذاتي، وتنتهي الرواية بهذا التمازج في الفصل الأخير (البنادق في المخيم) نبدأ من منظور الراوي الموضوعي حيث يتحدث عن الحالة السائدة في المخيم، ويختلط مع منظور (أم سعد) الذاتي.

وفجأة تغير كل شيء. كف أبو سعد عن الذهاب للقهوة، وصار حديثه لأم سعد أكثر ليعونة، بل إنه، ذلك الصباح سأله إن كانت ما تزال تعجب وابتسم طويلاً حين رفقته متسائلة عن السبب، فقد كان يأتي دائماً منهكاً، ويطلب طعامه بسؤال فقط، ويكاد ينام وهو يعطك لقمته الأخيرة»<sup>(١٢٦)</sup>.

ثم ووقته أبو سعد منذ تلك الظهيرة، هكذا قالت لي أم سعد «طبعاً» قالت «الحالة صارت غير.. الزلة قال لي أنه صار للعيشة طعم الآن، الآن فقط»<sup>(١٢٧)</sup>.

إن اختلاط المنظور بين الراوي وأم سعد يجعل الراوي على معرفة بما تعرفه الشخصية، يلاحظ

٢٧٠، ٢٦٠، ٢٢٢، ٢٢٢، ٢٢٢، ٢٢٥، ٢٣٥.

(١٢٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٢٤٥).

(١٢٥) المصدر نفسه، ص (٣٠٧).

(١٢٦) المصدر نفسه، ص (٢٣١).

(١٢٧) المصدر نفسه، ص (٢٣٤).

ما تلاحظه ويعكس إحساساتها دون أن يزيد عليها، وهذا التقابل له دور من منظور ساذج واقعي واع إلى منظور مركب يثب ليصل إلى سلامة الوعي.

ونلاحظ أن بناء الرواية المفكك غير العضوي ينسجم مع ما يريد أن يطرحه الكاتب من أفكار عن واقع شعب بأكمله، ولا يتبع أكثر من استخدام ضيق للمنظور الذاتي. إذ أن أكثر فصول الرواية تبدأ وتنتهي من خلال استخدام المنظور الموضوعي الداخلي، بحيث لا نتيقن العالم الداخلي للشخصيات بقدر ما نتيقن عالمها الخارجي المرتبط بالأحداث.

## و - الوصف:

هناك محدودية في الوصف التحليلي في الرواية، لكن الوصف يربط ما بين الطبيعة ونفسية الراوي رغم محدوديته.

حين تظهر أم سعد فإن الأمل يتوأكب مع ظهورها من رأس الطريق المحاط بأشجار الزيتون - كما رأينا في النص السابق -

أما العودة التي حملتها معها منذ بداية الرواية فهي:

«تنظر إلى رأس أخضر كان يشق التراب بعنفوان له صوت»<sup>(١٢٨)</sup>.

هذا العود الذي يمتزج مع حالة الراوي النفسية المغعمة بالأمل في نهاية الرواية. وحين يصف غسان شخصياته فهو يتوقف عند السمات الرئيسية الجوهرية كما فعل عند وصفه (أم سعد)، إذ التقط ما هو جوهري ورئيسي في شخصيتها وجسدها لنا من خلال الوصف بحيث لا نحس أي صفة إنسانية خاصة عند (أم سعد).

«إنها سيدة في الأربعين، كما يبدو لي، قوية كما لا يستطيع الصخر، صبورة كما لا يطيق الصبر، تقطع أيام الأسبوع جيئة وذهاباً، تعيش عمرها عشر مرات في التعب والعمل كي تنتزع لقمتها النظيفة، ولقم أولادها»<sup>(١٢٩)</sup>.

وحين يصف كليها:

«رأيتهما جميلتين، قويتين، قادرتين دائماً على أن تصنعا شيئاً، وشككت أن كانتا حقاً تنوحان»<sup>(١٣٠)</sup>.

أما شعرها:

«كان شعرها مبتلاً، ينقط على وجهها، فيبدو وكأنه تراب مسقى»<sup>(١٣١)</sup>.

وديموعها:

---

(١٢٨) غسان كنفاني، *الأثر الكاسية*، الجزء الأول، ص (٢٣٦).

(١٢٩) المصدر نفسه، ص (٢٥٩).

(١٣٠) المصدر نفسه، ص (٢٦٢).

(١٣١) المصدر نفسه، ص (٣٦٩).

ولقد جاءت مثلما تتفجر الأرض بالنبع المنتظر منذ أول الأبد، مثلما يستل السيف من غمده الصامت، تفجر البكاء من مسام جلدنا كله، وليس من عينها»<sup>(١٣٢)</sup>.

وساعداها:

«الأسمر القوي الذي يشبه لونه لون الأرض»<sup>(١٣٣)</sup>.

وحين يصف غسان فهو ينتقي ولا يفصل - كما تبين - يكتفي بالخطوط العريضة الموحية.

حين يصف الورقة التي أعطته إياها أم سعد:

«الورقة المهترئة البيضاء التي تشبه جناح طائر طريد قادم من مكان يعبق برائحة الموت والصمود»<sup>(١٣٤)</sup>.

ويصف غرفة الصفيح في بيت أم سعد:

«دار الأفندي في غرفة الصفيح دورة بطيئة، يحدق إلى الأشياء ويرمق الأفرشة المكدمة في الركن، وصحن المعدن التي لم تغسل بعد، والسقف المعدني الذي بدأ يتوهج بحرارة الصيف وكومة الوحل على الباب»<sup>(١٣٥)</sup>.

كل ما في الوصف مكثف موح، غرفة الصفيح تعطي فكرة عن البيوت في المخيم السقف المعدني والوحل على الباب وصحن المعدن التي لم تجد (أم سعد) وقتاً لغسلها بينما هي تشقى ليل نهار تغسل صحن الآخرين.

## ز - الحوار - الديالوج:

يكثر استخدام الحوار في الرواية للكشف عن أبعاد الشخصية الظاهرية، كما يكشف عن الحدث أيضاً.

لموقف سعد ورفاقه حين رفضوا التمدد من المختار بأن يخرجوا من السجن لقاء تصرفهم كاؤدم بعد الخروج يتضح من خلال الحوار<sup>(١٣٦)</sup>.

ولكن حين يبيننا عن حدث هام، عن خروج سعد إلى الفدائيين، نراه يستخدم السرد القصير أولاً ثم يلجأ إلى الحوار القصير أيضاً.

«آخر ثلاثاء جاءت كماداتها، وضعت أشياءها الفقيرة واستدارت نحوي:

- يا ابن عمي، أريد أن أقول لك شيئاً، لقد ذهب سعد.

- إلى أين؟

- إليهم.

---

(١٣٢) المصدر نفسه، ص (٢٧٠).

(١٣٣) المصدر نفسه، ص (٣١٠).

(١٣٤) المصدر نفسه، ص (٢٢٥).

(١٣٥) المصدر نفسه، ص ٣٢٥.

(١٣٦) غسان كنفاني، الأثر الكاملة، الجزء الأول، ص (٢٥٣).

- من؟

- إلى الفدائيين؟ (١٣٧).

كذلك يكشف الحوار عن أفكار (أم سعد) ويحدد بوضوح موقفها من الواقع، كما يدل هذا الحوار الذي تديره (أم سعد) وهي تسأل نفسها وترد ثم ترد على سؤال الراوي، قالت:

- قد لا تعرف شيئاً عن الدالية، ولكنها شجرة معطاءة لا تحتاج إلى كثير من الماء. الماء الكثير يفسدها... تقول: كيف؟

أنا أقول لك.. انها تأخذ ماعها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء، ثم تعطي دون حساب.

قلت:

- «قضيبي ناشف».

- «انه يبدو كذلك، ولكنه دالية» (١٣٨).

فالإيمان بالأرض وعطائها، باخضرار العود مهما كان ناشفاً في البداية، يوضح صفاتها الشخصية، التي تتبين منذ البداية.

وتتعرف على ماضي الشخصية من خلال حوارها الطويل مع الراوي، (١٣٩).

هذا الحوار المتقاطع مع السرد يعلمنا بوضوح ماضي الشخصية، هذا الماضي المرتبط بـماضي الثورة الفلسطينية وليس ماضي الشخصية بالمعنى النفسي الخاص كما رأينا عند (أبو الخيزران). ودرس أم سعد التي استفادت من الماضي تبرز لنا مثل عدم الانسياق وراء وعود الزعماء ووجوب استمرار الثورة مهما كانت الظروف.

ثم اننا نتعرف من خلال الحوار على الشخصيات الثانوية، كما حدث حين تعرفنا على شخصية (أبو سعد) من خلال حوار مع عجوز:

«وفجأة التفت رجل عجوز كان يجلس على حافة الجدار إلى أبي سعد وقال له:

- دلو هيك من الاول، ما كان صار لنا شي».

ووافق (أبو سعد) مدهوشاً من الدموع التي رآها في عيني جاره العجوز:

- «يا ريت من الاول هيك».

وعاد، فأمسك العجوز من كتفه وأشار بذراعه الممدودة إلى وسط الساحة وقال له:

- «تري ذلك الولد الذي يرفع المرتبة؟ انه ابني سعيد.

أترأه؟» (١٤٠).

---

(١٣٧) المصدر نفسه، ص (٢٦٠).

(١٣٨) المصدر نفسه، ص (٢٤٩).

(١٣٩) المصدر نفسه، ص (٣٠٤، ٣٠٥).

(١٤٠) المصدر نفسه، ص (٣٣٣، ٣٣٤).

وبين الحوار التغير الذي حدث في شخصية (أبوسعد)، بعد أن عرفنا ذلك التغير من خلال السرد على لسان الراوي في أول الفصل التاسع<sup>(١٤١)</sup>، ولكننا نحسه من خلال كلمات (أبوسعد) المليئة بالفخر والاعتزاز بالحال الجديدة التي يعيشها المخيم: البنادق في أيدي الجميع - والتدريب يشمل الصغار والكبار. و (أبوسعد) يحس الزهو بابه سعيد الذي يتدرب الآن وبأبته سعد الذي التحق بالفدائيين قيل ذلك.

والسوار يمدنا بدقيقة من المشاعر الايجابية لمعيشة الشخصية بوصفها كائناتاً حياً نسمعه ونتمثله<sup>(١٤٢)</sup>، ففي أم سعد نعيش الشخصية بإيجابية من خلال حوارها الطويل مع الراوي:

واستدارت، ومضت إلى الشرفة فلحقت بها بخطوات بطيئة، وسألتها:

- «كيف كان المخيم اليوم؟».

وفجأة نظرت إلي، وبدت لي القصة كلها على جبينها الذي له لون التراب ثم فرشت كفيها أمامي:

- بدأت الحرب بالراديو وانتهت بالراديو، وحين انتهت قمت لأكسره، ولكن أبا سعد سحبه من تحت يدي، آه يا ابن العم! آه».

واتكأت على حاجز الشرفة، وأخذت تنظر إلى حقول الزيتون المطلة على مدارج التلة، ثم سحبت يدها فوقها جميعاً وقالت:

- «والزيتون لا يحتاج إلى ماء أيضاً، انه يمتص ماءه عميقاً في بطن الأرض من رطوبة التراب»<sup>(١٤٣)</sup>.

إن الحوار الطويل السابق يشعرنا ببساطة الشخصية، بقدرتها على التنبؤ بشحنة هائلة من الرمز الموحى.

**عقد إلى حيفا ١٩٦٩م**

## ١ - الرؤية الفكرية:

كانت قد مرت فترة على هزيمة ١٩٦٧م، حين احتلت الضفة الغربية من الأردن وقطاع غزة وقطاع سيناء ومنطقة الجولان، وبدأ الناس يذهبون من مناطقهم في نابلس ورام الله وجنين والقدس وبيت لحم لزيارة حيفا وعكا ويافا وغيرها من المدن المحتلة منذ ١٩٤٨م. وفي هذه الزيارة بالطبع كثير من الصور والمفارقات المحزنة، فاختار لنا كتفاني قصة رئيسية لأسرة من الطبقة الوسطى الفلسطينية، مكونة من والدين «سعيد. س» و «صفية» يذهبان إلى حيفا بعد فترة طويلة من التردد لبيحثا عن ولدهما خلدون. والقضية التي يبحثها غسان من خلال الواقع الفلسطيني ليست جديدة في تاريخ الأدب بشكل عام.

فلقد سبق أن صاغها كل من الشاعر الانجليزي - الأمريكي ت. س اليوت والشاعر الالمانى

(١٤١) المصدر نفسه، ص (٢٢١).

(١٤٢) جهاد الكبيسي، ثلاثة نجيب محفوظ، ص (١٢٣).

(١٤٣) غسان كتفاني، الاثر الكاملة، المجلد الاول، ص (٢٥٠).

برتولد بريخت مستندين إلى أسطورة قديمة ترجع إلى عهد سليمان الحكيم<sup>(١٤٤)</sup>.

والأسطورة تروي قصة الأم التي ادعت مع الأم الحقيقية أن الطفل طفلها، وعند التهديد بشطره نصفين أبت لأنها هي الأم الحقيقية<sup>(١٤٥)</sup>.

ولقد طرح الشاعر ت. س. إليوت في مسرحيته «كاتب السر» القضية بشكل آخر<sup>(١٤٦)</sup>.

لقد ناقش مشاعر الابن الذي انقطع عن والديه فترة طويلة من الزمن، ويجدهما أو يجد أمامه احتمال وجودهما.

إن كولبي الذي يعتقد (السيركلود) أنه ابنه يجسد إحساس الابن الذي فقد مشاعره كلية تجاه والديه المفقودين، ويقول أنه لو وجدتهما لما أحبهما أكثر من حب أي صديقين، أما المشاعر الحقيقية للبنوة فقد فقدتها تماماً<sup>(١٤٧)</sup>.

والبوت يؤكد من جديد في مسرحيته أن البنوة ليست انتماء بالدم وحده وإنما هي تربية تزرع في نفس الطفل منذ الصغر.

ويتناول برتولد بريخت في مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية)<sup>(١٤٨)</sup> المسألة نفسها، ليحكم حكم سليمان الحكيم، ولكن باتجاه آخر.

فالمرأتان تحتكمان إلى (ازدك) القاضي ليحكم في أمر طفل تنسأه أمه الحقيقية عند هربها (زوجة الحاكم)، وتحضنه عاملة في القصر وتربيته محتلة في ذلك أصناف العذاب، (جروشا)، وعوضاً عن السيف يلجأ (ازدك) إلى دائرة الطباشير كي تجذب كل منهما الولد إلى صفها، وتجذب امرأة الحاكم لكن جروشا لا يطاوعها قلبها أن تجذب.

ويحكم (ازدك) حكمه إلى جانبها رغم معرفته أنها ليست أم الطفل التي ولدت لكنها عنده هي الأم الحقيقية.

أما غسان كنفاني فقد أراد أن يثبت من خلال روايته أن الإنسان ليس في النهاية سوى قضية، الإنسان هو ما ينشأ عليه ويتعلمه منذ الصغر حتى بلوغه فترة الوعي والتميز والقدرة على الاختيار.

يحطم الكاتب هنا الاعتقاد الشائع عند الناس في موضوع الدم واللحم، إذ ما هو المتوقع من طفل يربي من أبوين يحبانه ويمطفان عليه ويزرعان فيه قيمهما وقيم مجتمعهما ويكتشف وجود أبوين آخرين بعد عشرين سنة؟

هل يحن الدم ويرجع إلى أبويه الأصليين؟ أم يختار الأبوين اللذين عرفهما وربياه وتعهده منذ الصغر حتى الشباب؟

(١٤٤) ف. المنصور، غسان في كتبه الأحد عشر، مجلة شؤون فلسطينية، عدد ١٣، ص (٢٢٠).

(١٤٥) الإمصاح الثالث، الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في العالم العربي، ص (٥٢٦).

(١٤٦) T.S. Eliot, *The Confidential Clerk*, London, Faber and Faber Limited, 1974.

(١٤٧) T.S. Eliot, *The Confidential Clerk*, P. (77).

(١٤٨) Brecht, Bertolt, *The Caucasian Chalk Circle*, England Penguin Books, 1965.



المسألة الطبيعية أن يختار الذين تعهداه، ولا علاقة للدم واللحم بالموضوع.

تنتمي شخصيات غسان في هذه الرواية إلى الطبقة الوسطى، المترددة، المتذبذبة باستمرار<sup>(١٤٩)</sup>.

(سعيد. س) تنسده ذكريات الماضي، ذكريات حيفا بكل ما تمثله من قيم، وإلى ولده الذي تركه فيها، لكنه في المقابل يمنع ولده خالد من الالتحاق بالمقاومة أولاً، ثم يتمنى أن يراه قد التحق بها أثناء غيابه في حيفا.

هذا هو موقف الطبقة الفلسطينية الوسطى المتذبذبة، ربما كانت أوضح الشخصيات في تصويرها شخصية (سعيد. س)، رغم عدم وضوح الشخصية بالمعنى الانساني الكامل. واختيار غسان للطبقة الوسطى في روايته لا يعني «ارتداداً» من الأم الكادحة إلى الطبقة المتوسطة تماماً كما ارتد من الواقعية النقدية في رجال في الشمس إلى تيار اللاوعي في (ما تبقى لكم)<sup>(١٥٠)</sup>.

ليست المسألة في أن يتناول الكاتب الطبقات الكادحة ويعبر عنها حتى يعتبر واقعياً اشتراكياً، إذ يمكنه أن يتناول أي طبقة من طبقات المجتمع ويعبر عنها من وجهة نظر الواقعية الاشتراكية.

إن الرواية الفكرية التي تتجاوز المرحلة النقدية، تستطيع أن تشق طريقها إلى أعماق نفوس كل النماذج والأفراد في جميع الطبقات التي لا تستطيع أن تغفل من دوامة التطور فقد برع (جوركي) في تصوير شخصية (كليم سيمجن) السلبية، وهو في قمة نضوجه الفني إلى درجة تفوق براعته في تصوير (بافل) بطل الأم العامل الاشتراكي<sup>(١٥١)</sup>.

وشخصيات الرواية لم تأخذ مداها في النمو وفي الاكتمال الإنساني، المادة الحياتية التي تعرض لها غسان خصبه وغنية، ولكن للأسف لم يعطها الجهد الكافي لاستغلال معطياتها الفنية، لكنها تبقى رواية معدودة فنياً مكتوبة على عجل، فتجنح لنقل الواقع بشكل ذهني لا يصل إلى مستوى التناول الوجداني الذي يخلق الفن الجديد<sup>(١٥٢)</sup>.

إن المادة الحياتية التي تعرض لها غسان خصبه إلى حد كبير، واسعة، رحبة كان من الممكن ألا يصورها ضمن شخصيات ذات مشكلة خاصة جداً، لا تمثل حقيقة جوهر اللحظة الفلسطينية في تلك الفترة.

إنها الرواية التي كتبت سنة ١٩٦٩م أي بعد سنتين من الهزيمة، وبعد امتداد الثورة الفلسطينية المسلحة امتداداً خلق موضوعات غاية في التنوع، ومن المحزن أن نخصرها إلى مشكلة ضيقة هذا الضيق كما فعل غسان.

ويظهر هذا الضيق حين نقارن عمله «عائد إلى حيفا» مع «سداسية الأيام الستة»<sup>(١٥٣)</sup> لأميل

حبيبي.

(١٤٩) حدد لينين مواصفات البرجوازية الصغيرة بأنها «العناصر المتذبذبة، والمتراجعة، غير الثابتة، والواقفة بين بين» في (مرض اليسارية الطفولي في الشيوعية) المختارات، دار التقدم، موسكو، المجلد ٢، الجزء الأول، ١٩٧٦م، ص (٥٥١).

(١٥٠) علي حسين خلف، د. رضوى عاشور: الطريق إلى الخيمة الأخرى، شؤون فلسطينية، عدد ٧٢.

(١٥١) إبراهيم فتحي، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، ص (٧٩).

(١٥٢) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص (١٤٤).

(١٥٣) أميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، روايات الهلال، يونيو ١٩٦٩م، العدد ٢٤٦.

يرسم حبيبي صورة للواقع الفلسطيني بعد سنة ٦٧م كما فعل غسان، لكنه يجعلنا نتنفس معه سعة العالم الذي يعبر عنه في ست لوحات متكاملة.

يخبرنا الكاتب تطور علاقة الناس بواقع الاحتلال، من خلال لوحاته الست، ونلمس هذا التطور بشكله الطبيعي ومن خلال نماذج بشرية مختلفة يتعرض لها.

نراها في اكتمالها الإنساني حيناً كما في اللوحة الأولى حين يتعرض لواقع مسعود الطفل وعلاقته بالحي الذي يسكن فيه، وكيف تتغير من خلال لقائه بابن عمه ونراها في لقاء العادي بالأسطوري في (الم الروياليكا) حيث تعبر المرأة عن الأرض وعن ضرورة البقاء عليها.

ثم تتطور العلاقة أخيراً في اللوحة السادسة (الحب في قلبي) إلى علاقة ترابط متين ما بين شهداء ليننغراد ورسائل المناضلين في الأرض المحتلة.

نحس حين نقرأ عمل (حبيبي) أننا فعلاً داخل واقع غني ثري لا يمجّد القيم الايجابية فحسب، بل يعبر عن جوانب مختلفة من هذا الواقع بسلبيتها وإيجابيتها.

لكنه يلتقط الايجابي ويسلط الضوء عليه بشكل لا يجعلنا نلمحه لحاً كما حصل عند كنفاني، حين لمحا (خالد) رمز الأمل المشرق، بل نراه واقعاً يتجسد من خلال صور عديدة، أهمها صورة الرسائل العادية المشرقة التي نلمح فيها ارادة النضال والتي يتبادلها السجّاء العرب مع ذويهم.

وتتضح شخصية العدو الصهيوني بصورة أوضح من المحاولات السابقة لتجسيد الناحية الإنسانية عند العدو في الأدب الفلسطيني<sup>(١٥٤)</sup>.

ولقد لمحا العدو في معظم روايات غسان، لكن إشارته لم تتجاوز التلميح، لكنها في (عائد إلى حيفا) تتجسد بصورة واضحة.

فميريام، شخصية اسرائيلية مضدوعة، جاءت إلى اسرائيل التي صورتها، لكنها لم تجدها أبداً كما حلمت، انها الإنسانية التي اضطهدوا النازيون.

وَدّت ميريام الرجوع إلى بلدها، بعد أن اتضح لها وجه الصهيانة البشع، لكن ما اقنعها بالبقاء أساساً طفلها المتبنى، ثم وجود بيت لها في حيفا.

وميريام امرأة عاطفية - كما يظهر في الرواية - تتحرك عواطفها حين ترى جرائم الصهيانة في البلد، لكن هذا لا يبرر وجودها أصلاً في بلد آخر وبيت آخر غير بيتها، ولا يبرر اشتراكها بالجريمة بشكل غير مباشر، حين تكون جزءاً من هذا الوجود الصهيوني اللاشعري على أرض فلسطين.

يقم (ف. المنصور) الرواية فيقول:

«إن (عائد إلى حيفا) هي بلا شك، تحفة أعمال غسان كنفاني، وأنضج أعماله الأدبية على الإطلاق. هو قد صاغ ما يمكن اعتباره وثيقة سياسية تاريخية هامة في إطار قصة سلسلة الأسلوب، تعتمد على السرد المباشر»<sup>(١٥٥)</sup>.

(١٥٤) سبق ناصر الدين النشاشيبي غسان، بسنوات، إلى كشف الایماد اللاإنسانية في الشخصية اليهودية، كما اشار لحد أبو مطر في (الرواية في الأدب الفلسطيني من عام ١٩٥٠ - ١٩٧٥م)، ص ١٨٤.

(١٥٥) (ف. المنصور)، غسان في كتبه الأحد عشر، شؤون فلسطينية، عدد ١٢، ص ٢٢٠.

ولكني أخالفه في هذا كل المخالفة فلا هي تحفة ولا هي انضج أعماله الأدبية على الإطلاق. صحيح أن الرواية سلسلة الأسلوب - كما يقول - وأنها تعتمد على السرد المباشر. لكن صوت كتفاني الحاد المباشر يملو على الطابع الفني بشكل لا يحتمل التجاوز عنه. ويمثل هذا الصوت المباشر الحاد في الحوار الخطابي الذي يدور بين (سعيد س) و (دوف).

إنه حوار فكري يوضح ما أراد غسان، مما أفقد الشخصيات طابعها الإنساني المتفرد. لقد ظهرت ذهنية مجردة لا نماذج إنسانية واقعية حية.

كما أن المباشرة لا يمكن اعتبارها ميزة من ميزات الكاتب.

وإذ أن المباشرة تجعل المنتجين محصورين في ذلك الظاهر (بصايريته) وجزئيته، بينما (الجمالية) تجعل الفنان مرتبطاً بذلك الباطن وامتداده في الماضي وحركته إلى المستقبل، وليس معنى هذا الارتباط مفارقة (الواقع)، بل معناه عكس باطن متحرك لا عكس ظاهر واقف الواقع حركة متطورة مواءمة بالصاعد والمتوارى<sup>(١٥٦)</sup>.

## ب - بقاء الأحداث:

لا يختار الكاتب لروايته بناءاً تجريبياً هذه المرة، انه يختار البناء الكلاسيكي للرواية.

لقد اختار غسان لروايته بناءاً تقليدياً يبدأ بالموقف فتطور الحدث ثم اكتشاف يؤدي إلى تغير فالنهاية، والكل مترابط في بناء عضوي قوامه حبكة أساسية وأخرى فرعية. أن غسان باختصار يختار الكلاسيكي كما قدمه وشرحه لنا أرسطو قبل ألفي عام في كتابه «الشعر»، ولكن البناء وحده لا يخلق عملاً فنياً جيداً<sup>(١٥٧)</sup>.

والموقف الذي تبدأ به الرواية هو وصول (سعيد. س) و (صفية) إلى مشارف حيفا - تطور الحدث يجعلنا نصاحب الرجل وزوجته إلى بيتها القديم الذي تركاه من عشرين سنة - اكتشاف أن ابنهما الذي حلما بلقائه أنكرهما وأنه ليس خلدون الفلسطيني بل دوف اليهودي الذي رباه أبوان يهوديان - تغير يؤدي إلى تمني (سعيد. س) ذهاب ابنه إلى القذائيين.

أما الحبكة الفرعية التي تعترض الحبكة الأساسية فقد جاءت لتعمقها: تلك هي قصة فارس اللبدة، وفارس اللبدة عربي من يافا، فوجيء عند رجوعه إلى يافا أن الذي يسكن بيته ليس صهيونياً بل عربياً مثله، أخذ فارس صورة أخيه الشهيد (الذي طالما حلم باسترداده) وعاد إلى رام الله، لكنه ارتد وعاد ومعه الصورة ليسلمها للرجل الذي أحس أنها باتت من حقه وليس من حق صاحبها الأصلي.

إن البيت للرجل الذي صانته ودافع عنه وبقي فيه وليس للذي تركه وهلم به دون أن يعمل على استرداده.

## ج - الشخصيات:

الشخصيات المترددة أساس رواية (عائد إلى حيفا).

(سعيد. س) و (صفية) شخصيتان متوازيتان، هاربتان من ذكريات الماضي الذي لاحقهما فترة

(١٥٦) عبد النظم تلبية، مدخل إلى علم الجمال الإبي، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٨م، ص ٤٤.

(١٥٧) زمرى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص (١٤٤، ١٤٥).

طويلة، عشرين سنة.

(خالد) شخصية مقابلة للشخصيتين، لا نلمح سوى طيفها، ولا نتعرف عليها سوى من خلال (سعيد. س) وبشكل عابر.

ولا نلمس رسماً دقيقاً للشخصية في هذه الرواية.

تقدم إلينا شخصية (سعيد. س) من خلال الحدث. وصول الزوجين إلى مشارف حيفا. ثم نعرف آراء الشخصية من خلال حوارها مع (صفية).

ونعيد ترتيب الأحداث من خلال (الFLASH باك) الذي يكشف لنا عن عمق ارتباط الشخصيات بماضيها، ويكشف عن شدة خصوصية هذه الشخصيات.

وبخصوصية الشخصيات تظهر في هذا الوضع المعقد الذي جاء ليشكل أساس ظاهرة غير جوهرية، يبحثها الكاتب ويعطينا آراء تجاهها.

مشكلة ترك الزوجين لطفلهما الرضيع أثناء سقوط حيفا، وموقفهما تجاه هذه المشكلة الخاصة بعد رجوعهما مهزومين إلى البلد، بعد عشرين سنة.

نحن لا نعرف عن (سعيد. س) و (صفية) و (دوف) إلا من خلال الحوار الذي يشكل ملامح خارجية لا تقربنا إلى الشخصية بعمق.

نعرف عن (سعيد. س) انه من البرجوازية المتوسطة الفلسطينية، التي لا يشدها إلى الماضي سوى ذكريات جميلة تلصق بها ولا تدفعها نحو العمل.

وهذا ما يفسر مواقف (سعيد. س) من والده (خالد) حين منعه من الالتحاق بالفدائيين. وشخصيته المترددة تظهر لحظة مواجهته مع ماضيه، حيث تتضح مسؤوليته. ويعد أن كان ذاهباً إلى حيفا مع زوجته، كي يبحث عن ابنه لم يعد متأكداً من صحة ما فعل.

يتضح له ذلك من خلال حوارها مع (دوف) الصهيوني، الذي لم يعد خلدون (ابنه).

– «إن الإنسان هو قضية؟»

– «بالضبط».

– «وإن لماذا جئت تبحث عني؟»

– «ولست أدري، ربما لأنني لم أكن أعرف ذلك، أو كي أتأكد منه أكثر، لست أدري، على أي حال لماذا لا تكمل؟» (١٥٨).

لم يعد (سعيد. س) متأكداً من صحة ما آمن به طوال عشرين سنة لحظة ارتباطه بالحقائق أمامه. لكنه لا يستمر في ترديده. بل يحصل التحول في شخصيته بعد ذلك. مع أننا لا نحس أن هذا التحول متسق مع طبيعة الشخصية، ولا نحس أنه قد أخذ مداه في التفاعل بين الشخصية وذاتها من الداخل.

صحيح أن زعزعة أفكار (سعيد. س) طبيعية جداً ومتسقة مع الحدث لكن التحول الكامل من

---

(١٥٨) غسان كتفاني، *الإثبات الكلامية*، الرواية، ص ٤٠٦.

موقف إلى آخر يفرض فرضاً على الرواية مما يؤكد ذهنية الشخصيات. ويظهر التحول من خلال حوار ما بين (دوف) و (سعيد. س):

د- انني في قوات الاحتياطي الآن، لم يقدر لي خوض معركة مباشرة إلى الآن لأصقب لك شعوري، ولكن ربما في المستقبل أستطيع أن أؤكد لك مجدداً ما سأقوله الآن، انني أنتهي إلى هنا وهذه السيدة هي أمي، وأنتم لا أعرفكم ولا أشعر إزاءكم بأي شعور خاص.

س- ولا حاجة لتصف لي شعورك فيما بعد، فقد تكون معرفتك الأولى مع فدائي اسمه خالد، وخالد هو ابني، أرجو أن تلاحظ انني لم أقل انه أخوك، فالإنسان كما قلت قضية، وفي الأسبوع الماضي التحق خالد بالقدائين.. أتعرف لماذا اسميها خالد ولم نسمه خلدون؟ لأننا كنا نتوقع العثور عليك، ولو بعد عشرين سنة، لكن ذلك لم يحدث، لم نعثر عليك، ولا اعتقد اننا سنعثر عليك<sup>(١٥٩)</sup>.

خالد في الرواية، لا يقدم إلينا إلا من خلال (سعيد. س) الشخصية المتردة. نلمح ما يوجي إلى هوية الشخصية واتجاهها، مما يؤكد أنه مجرد فكرة.

«الوطن عند خالد هو المستقبل، عشرات الألوف مثل خالد لا تستوقفهم الدموع المغلوة لرجال يبحثون في أغوار هزائمهم عن حطام الدروع وتقل الزهور، وهم إنما ينظرون للمستقبل، ولذلك هم يصححون أخطأهم وأخطاء العالم كله»<sup>(١٦٠)</sup>.

يظهر خالد كاتجاه هنا كي يبرز تردد وسلبية (سعيد. س) و (صفية).

#### هـ - السرد:

في الرواية يستخدم الكاتب وجهة نظر الراوي بالتوالي مع منظور الشخصية الذاتي. تبدأ (عائد إلى حيفا) من منظور ذاتي خارجي، نصاب فيه (سعيد. س) و (صفية) إلى مشارف حيفا، ونتعرف منه على سبب رحلته إليها. ونتابعه وهو يستحضر الماضي.

«ولأول مرة منذ عشرين سنة تذكر ما حدث بالتفصيل، وكأنه يعيش مرة أخرى. صباح الأربعاء، ٢١ نيسان، عام ١٩٤٨م. كانت حيفا مدينة لا تتوقع شيئاً، رغم أنها كانت محكومة بتوتر غامض»<sup>(١٦١)</sup>.

ومن خلال منظور الشخصية الذاتي الأولى، تنتقل إلى منظور الشخصية الذاتي الثانية (صفية) ونتعرف من خلال منظورها الذاتي على الماضي الذي عاشته بمرارة.

«كانت - كما قالت له أكثر من مرة في السنوات الماضية - تتكلم به، وحين دوى الرصاص وانطلق الناس يقولون ان الانكليز واليهود أخذوا يكتسحون حيفا، راودها خوف يائس»<sup>(١٦٢)</sup>.

ونعود إلى (سعيد. س) ونستعيد معه الأحداث الماضية تذكر مرة أخرى، مما يجعلنا نربط ما

(١٥٩) المصدر نفسه، ص ٤٠٢.

(١٦٠) المصدر نفسه، ص (٤١٢).

(١٦١) فسان كنفاتي، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٣٤٦).

(١٦٢) المصدر نفسه، ص (٣٥٣).

بين الأحداث التي يذكرها والأحداث التي تذكرها زوجته (صفية) ويساعدنا في فهم وجهة نظر الشخصيتين من الماضي.

وننتقل إلى منظور موضوعي داخلي (الرؤية من وراء) حيث يتحدث الراوي، ونعيد ترتيب الأمور من جديد.

«الآن، بعد ساعتين من حديث متقطع، يمكن إعادة ترتيب الأمور من جديد» (١٦٣).

هذا التدخل الواضح من الراوي لإعادة ترتيب الأحداث يجعلنا على معرفة أعمق بأحوال الشخصية الداخلية والخارجية معاً.

ومن خلال منظور الراوي يتداخل منظور ذاتي لشخصية جديدة هي (افرات كوشن) ومن خلاله ننتقل إلى منظور ذاتي آخر، منظور (ميريام) زوجة افرات كوشن.

ونرجع إلى الراوي الذي يتدخل كي يربط الأحداث والتاريخ والتواريخ، ومنه إلى (سعيد. س) وتنتهي الرواية كما بدأت بمنظور الشخصية نفسها.

منظور ذاتي خارجي (سعيد) — منظور ذاتي (صفية) — منظور ذاتي (سعيد) — منظور موضوعي (الراوي) — منظور ذاتي (افرات كوشن) — منظور ذاتي (ميريام) — منظور موضوعي داخلي (الراوي) — منظور ذاتي (سعيد. س).

أما الإيقاع في السرد فنجد أنه بطيء في بداية الرواية ثم يتسارع نحو نهايتها. ذلك لأن السرد في البداية مرتبط بمنظور كل من (سعيد. س) و (صفية) الذاتي. ثم منظور الراوي. مما يجعل الاحاطة بأحوال الشخصيات من خلال استخدام الذاكرة أولاً. ووجهة نظر الراوي ثانياً هو الأساس في أول الرواية.

وحين يتصل الماضي (الذي وقفنا عنده طويلاً مع الشخصيات مع الحاضر يأخذ الإيقاع في الإسراع، ويرتبط هذا الإسراع أيضاً بظهور (دوف) أو (خلدون) ذلك أن جريان الحدث مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموقف المنتظر من خلدون.

لقد جاء كل من (سعيد. س) و (صفية) كي يريا والدهما ويعرفا موقفه منهما، وعندما التقت الأطراف سوياً واتضح موقف (دوف) اقترب الحدث من النهاية بسرعة. حدد (خلدون) أو (دوف) موقفه من الأبوين اللذين تعهدا منذ الصغر وهما (افرات كوشن) والمتوفى (ميريام)، ولم يعد هناك مبرر لبقاء الوالدين الأصليين (سعيد. س) و (صفية) مما يحتم عودتهما إلى حيفا، هذه العودة التي بها تنتهي الرواية.

## و - الوصف:

في (عائد إلى حيفا) نلمح الارتباط بين الطبيعة والحالة النفسية في الوصف لمحا. حين يصف الكاتب هروب (سعيد. س) و (صفية) إلى الميناء:

«كانت السماء تتدفق بأصوات رصاص وقنايل وقصف بعيد وقريب، وكأنما هذه الأصوات

(١٦٣) المصدر نفسه، ص (٢٧١).

نفسها كانت تدفعهم نحو الميناء»<sup>(١٦٤)</sup>.

وحين تندفع صافية للبحث عن زوجها يجرها السيل الذي لا ينتهي من الناس:  
«يمر حولها ويتدافع على جانبي كتفيها وكأنها شجرة انبتت فجأة في مجرى سيل هائل من الماء»<sup>(١٦٥)</sup>.

ان اندفاعها هنا يمتزج مع اندفاع الماء.

ولكن قلة اهتمام الروائي بالوصف في هذه الرواية عائد إلى طبيعة الرواية التي تهتم أول ما تهتم بالأفكار والحوار، كما ان ضيق الرقعة المكانية في الرواية وعدم تنوعها يقربها من مسرح الأفكار إلى حد كبير.

وحين يصف الكاتب شخصياته في الرواية فهو يكتفي بالقليل الموهي: حين يصف افرات كوشن يقول:

«رجل عجوز له وجه يشبه الدجاجة»<sup>(١٦٦)</sup>.

وحين يصف (دوف) يكتفي بالقول:

«الرجل الطويل القامة»<sup>(١٦٧)</sup>.

هذا الوصف القليل المكثف ينسجم مع الشخصيات التي تعبر عن أفكار أكثر مما تعبر عن ملامح إنسانية لها وجودها الحي لأنها في الواقع حملة فكرة ليس غير.

وهو حين يصف الأشياء ينتقي - كما عهدناه - ولا يفصل.

حين يصف المنزل الذي يقصده (سعيد. س) و (صفية) يصفه مرتبطاً بذكريات الاثنين عنه، مكتفياً بما يوحي:

«بدأ يصعدان، دون أن يترك لنفسه أولها فرصة النظر إلى الأشياء الصغيرة التي كان يعرف انها ستخضع وتفقد اهتزانه: الجرس، ولاقطة الباب النحاسية، وخربشات أقلام الرصاص على الحائط، وصندوق الكهرباء، والدرجة الرابعة المكسورة من وسطها، وحاجز السلم المقوس الناعم الذي تنزلق عليه الكف، وشبابيك المصاطب ذات الحديد المتصالب»<sup>(١٦٨)</sup>.

## ز - الحوار (الديالوج):

يستخدم الكاتب في الرواية الحوار القصير كي يكشف لنا مسار الحدث. حين يذهب (سعيد س) و (صفية) إلى بيتهما، يستخدم الكاتب سرداً مطولاً يصف فيه سير الحدث ثم يقطع السرد الطويل الذي يتخلله الوصف بالحوار القصير الذي يجعلنا نتابع الحدث:

(١٦٤) غسان كنفاني، الأثر للكلية، الجزء الأول، ص (٢٥١).

(١٦٥) المصدر نفسه، ص (٢٥٤).

(١٦٦) المصدر نفسه، ص (٢٧١).

(١٦٧) المصدر نفسه، ص (٢٩٧).

(١٦٨) المصدر نفسه، ص (٣١٢).

«وضع أصبعه على الجرس وهو يقول بصوت خافت لصفية:

- «غيروا الجرس».

وسكت قليلاً وتابع:

- «والاسم طبعاً»<sup>(١٦٩)</sup>.

إن هذا الاستخدام للحوار بعد السرد الطويل يقطع رقابة السرد ويضفي حيوية عليه، ثم انه يكشف ظاهراً الشخصية وما تفكر فيه.

ويكشف الحوار في الرواية عن أحوال الشخصيات الرئيسية والثانوية، ويجعلنا نتعرف عليها، ماضيها، أفكارها، وضعها.

حين سافر (سعيد - س) وزوجته (صفية) إلى حيفا، بعد عشرين عاماً، تعرف من خلال الحوار بينهما الذي يتقاطع مع السرد أفكار الشخصية الرئيسية (سعيد س):

وقالت فجأة:

- «لم أكن أتصور أبداً أنني سأراها مرة أخرى».

وقال:

- «وأنت تريئها، أنهم يرونها لك».

وعندها فقط فقدت أعصابها، كان ذلك يحدث للمرة الأولى، وصاحت فجأة:

- «ما هذه الفلسفة التي لم تكف عنها طوال النهار؟

الأبواب والرؤيا وأمور أخرى، ماذا حدث لك؟».

- «ماذا حدث لي؟».

قالها لنفسه وهو يرتجف، ولكنه تمكك بأعصابه وعاد يقول بهدوء:

- «لقد فتحوا الحدود فور أن أنهوا الاحتلال فجأة وفوراً، لم يحدث ذلك في أي حرب في التاريخ،

أتعرفين الشيء الفاجع الذي حدث في نيسان ١٩٤٨م، والآن، بعد هذا؟ لسواد عينيك وعيني

لا. ذلك جزء من الحرب. أنهم يقولون لنا: تفضلوا كيف أننا أحسن منكم وأكثر رقياً. عليكم أن

تقبلوا أن تكونوا خدماً لنا، معجبين بنا... ولكن رأيت بنفسك: لم يتغير شيء.. كان بوسعنا أن

نجعلها أحسن بكثير»<sup>(١٧٠)</sup>.

ومن خلال الحوار بين (صفية) و (ميريام) نتعرف على ماضي الشخصية الثانوية (ميريام)،

وأحوالها:

- «من أين جئت؟».

---

(١٦٩) خسان كنفاني، *الاولى الكاملة*، الجزء الاول، ص (٣٦٢).

(١٧٠) المصدر نفسه، ص ٢٤٣، ٢٤٤.



- «من يولونيا».

- «متى؟».

- «في سنة ١٩٤٨م».

- «متى بالضبط؟».

- «أول آذار، ١٩٤٨م»<sup>(١٧١)</sup>.

ويكشف الحوار بين (ميريام) وزوجها «افرات كوشن» مشاعرها الخفية تجاه الصهاينة:

«قالت زوجته: «كان ذلك طفلاً عربياً ميتاً، وقد رأيته، مكسواً بالدم».

وأخذها زوجها إلى الرصيف الآخر وسألها:

- «كيف عرفت أنه طفل عربي؟».

- «ألم تركب القوه في الشاحنة كأنه حطبة؟ لو كان يهودياً لما فعلوا ذلك»<sup>(١٧٢)</sup>.

يبين هذا الحوار جانباً آخر في شخصية (ميريام) لا يتكشف من خلال السرد وحده. إنها ليست شخصية أحادية الجانب تتصرف بشكل أعمى، هي تكتشف من خلال هذا الموقف وغيره زيف ادعاء الصهاينة بحقوقهم وزيف ادعائهم بإنسانية مواقفهم، مما يجعلنا نلم ببعد من أبعاد الشخصية هام وأساسي.

---

(١٧١) المصدر نفسه، ص ٣٦٧.

(١٧٢) المصدر نفسه، ص ٣٧٨.



## الفصل الثاني

- روايات غير مكتملة -



## العاشق:

### ١ - الرؤية الفكرية:

نشرت الرواية بعد استشهاد غسان.

ومما يدعو للدهشة أن الرواية كانت قد كتبت بدايتها عام ١٩٦٦م، هذا يعني أن غسان قد تركها ويكتب بعدها رواياته المكتملة: (أم سعد)، (عائد إلى حيفا).

لماذا لم يكمل غسان روايته؟

لقد أراد أن يصور واقع أمة من خلال تقديم مجموعة من الأحداث لا مجرد حدث واحد، وهذا هو الأسلوب الملحمي الذي اتبعه بصورة واضحة فيما بعد في روايته (أم سعد).

إنه يقدم لنا صورة الإنسان الكادح الفلسطيني الذي يشكل مادة الثورة ومستقبلها، والذي شارك في الكفاح طيلة الثلاثينات.

عبد الكريم، قاسم، السجين رقم (٣٦٢)، حسنين.

هو ليس شخصاً قسب بل نمطاً استثنائياً.

تبدأ الرواية بسرد تقليدي من الراوي يختلط مع تيار وعي قاسم.

وقاسم كان يعمل بصمت عند الشيخ سليمان، كبير الغيبسية، لا يعرفه ولا ينتبه لوجوده أحد، حتى حصلت حادثة غريبة:

لقد داس قاسم على الرماد الذي تخلف من نار ليلة ماضية، واشتعلت النار في قدميه. ومع ذلك فلم يهتز أو يتأثر، كان يسير بهدوء وثبات فوق النار. وشهرته الحادثة فجأة بين الناس، تناقلوا حكايته مع النار، حتى إن أستاذ المدرسة الذي سمع الحكاية قرر أن هذه الحكاية لا تحدث إلا لعاشق.

«إن نار العشق التي تكويه من الداخل أشد حرارة من النار التي داس عليها، ولذلك لم يحس بها، إنه عاشق»<sup>(١)</sup>.

هكذا غاب اسمه مرة أخرى، وظهر باسم رمزي جديد، العاشق.

والعاشق هو وحده الذي يتحمل النار المشتعلة تحت قدميه دون أن يتأوه، يتحمل في سبيل عشقه ما لم يتحملة البشر.

يتحمل أن يسير دون اسم، مطارداً، ملاحقاً، غير عابئ ببيت أو عيش في سبيل محبوبة.

«أنه نوع من الرجال ينتب فجأة أمامك، فإذا بك غير قادر على نسيانه»<sup>(٢)</sup>.

---

(١) غسان كنفاني، الثر الكملة، المجلد الأول، ص (٤٢٨).

اكتشف أمره حين ذهب إلى الحسبة ومعه الخضار، حوصراً وطبقت عليه الأيدي. وكان الكابتن بلاك يقف مزهواً بالانتصار على قاسم.

والكابتن بلاك هو الذي تعب تعباً شديداً مع قاسم، عبد الكريم، العاشق، وكانت أمنيته الكبيرة أن يقبض عليه، وأخيراً تحققت الأمنية.

هو طرف الصراع الذي يمثل سلطة الاحتلال البريطاني والاقطاع الفلسطيني، الذي يحاربهما العاشق (طرف الصراع الأول) يقول عبد الرحمن بسميسو:

«العاشق هو الطرف الأول في الصراع هو البطل الملحمي الذي أراد غسان ليدل على الثوار الفلسطينيين الأوائل، بعشقهم للأرض، ونضالهم من أجلها، ويمثل الطرف الثاني في الكابتن بلاك الذي يمثل سلطة الاحتلال البريطاني وفي الاقطاع الفلسطيني، وهما الطرف الذي يكافحه العاشق، قومياً وطبقياً»<sup>(٣)</sup>.

والعلاقة التي تربط بين الطرفين (وحدة وصراع الأضداد):

العاشق والكابتن بلاك وجود كل منهما شرط لوجود الآخر، فلولا الاحتلال البريطاني (الممثل بالكابتن بلاك) لما وجدت المقاومة الفلسطينية الممثلة بـ (العاشق)، لكن هذه الوحدة شرطية، مؤقتة، عابرة، أما الصراع فهو الدائم المطلق<sup>(٤)</sup>.

لذا فإن الأساس هو صراع الأضداد حتى يحل التناقض الذي تخلقه الوحدة ويقلب الوضع في اتجاهه الصحيح<sup>(٥)</sup>.

ويتحول قاسم إلى رمز، وتتضح أبعاد شخصية عبد الكريم الرمزية حين يقول الراوي:  
«اللحظة المناسبة التي ولد فيها قاسم من جديد في طول الليل وعرضه بعد غياب طويل، كالد عاد فجأة فإذا به يملأ الجرد مرة أخرى، من الجرمق إلى ترشيحا إلى جدين إلى عكا. طار الغبار عن خيوط غير مرئية، وربطها الناس باعتناء شبكة من الأساطير، كانت مجرد أحداث لا يكثر بها أحد، وفي اللحظة التي أغلق فيها الباب الحديدي في سجن عكا على قاسم، أو عبد الكريم، أو العاشق أو السجين رقم (٣٦٢). انفتحت المصاريع عنه في القرى التي كانت تتواصل كالشريط البائس الخجول من صغد إلى عكا. صار فجأة موجوداً لهما ولهما حين غاب»<sup>(٦)</sup>.

حار الكثيرون في أمر العاشق حيرة كبيرة: الشيخ سلمان، الكابتن بلاك، الحاج عباس.

(٢) المصدر نفسه، ص (٤٣٠).

(٣) عبد الرحمن بسميسو، المأثورات الشعبية وإثراها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، رسالة ماجستير، إشراف د. جابر عصفور، ١٩٨٠م.

(٤) قال لينين: «وحدة الأضداد مشروطة، مؤقتة، انتقالية، نسبية، وصراع الأضداد مطلق» - موريس كورنفورت، مدخل إلى المادية الجدلية، دراسات فلسفية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، ط ٢، دار الفارابي، ١٩٨٠م، ص (١٧٤).

(٥) موريس كورنفورت، مدخل إلى المادية الجدلية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، ط ٢، دار الفارابي، ١٩٨٠م، ص (١٧٤).

(٦) غسان كنفاني، الإثلاث الكاملة، المجلد الأول، ص (٤٣٠).

الشيخ سلمان عرف العاشق باسم قاسم، والكابتن بلاك عرفه بأسماء كثيرة والحاج عباس عرفه باسم حسنين وآواه وجعله يعمل عنده، وأعداً إياه بالزواج من ابنته المتبناة (زينب).

لكن (حسين)، (العاشق)، (عبد الكريم)، (قاسم)، السجين رقم (٣٦٢)، إنسان لا يمكن أن يهدأ أو يركن إلى بيت أو يعيش مستقراً كما يعيش الكثيرون. إنه عاشق أولاً، ونار العشق تكويه، لذا فهو يشارك في النضال في فترة هامة من تاريخ الشعب الفلسطيني، فترة الثلاثينات.

يؤرخ غسان بهذه الرواية للثورة الفلسطينية منذ بداياتها بأسلوب روائي رائع. كما أنه يتنبأ حتمية استمرارها، وهذه ميزة بالغة الأهمية للرواية إذ أن الفن الصادق يشد من اللحظة ما ترهص به من مستقبل فينبىء ويتنبأ<sup>(٧)</sup>.

كتبت الرواية ١٩٦٦م، أي عاماً قبل هزيمة ١٩٦٧م، وهذا ما يعطيها قيمة كبيرة أيضاً، ويجعل السؤال أكبر: لماذا لم يكمل غسان روايته؟

لقد رأى غسان عوامل النمو الجنينية في شعبه، ولم تتوقف رؤيته عند عوامل الانحلال والهزيمة، لكنه مع ذلك، توقف عند هذا.

لم يستطع أن يرى البدايات الجنينية في تطورها، أكثر من ذلك، فوقف عند البدايات. لهذا لم يكمل روايته.

بداية المسائل واضحة في ذهنه، لكن تطورها الحتمي غير واضح، وهذا هو منهج الواقعية النقدية، ووقولها عند هذه الرؤية هو عين قصورها.

لأن الواقعية النقدية كما يقول فيشر، أو الأدب والفن البرجوازي في مجموعة ويتضمن نقداً للواقع الاجتماعي المحيط بالفنان. أما الواقعية الاشتراكية، وبعبارة أوسع الأدب والفن الاشتراكي في مجموعة، فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي المناهض، والفارق هنا هو فارق في الموقف لا في الأسلوب فحسب<sup>(٨)</sup>.

## ب - الشخصيات:

العاشق يمثل الجماهير الكادحة التي شكلت مادة الثورة وجسمها الأساسي منذ ثورة ١٩٣٦م حتى يومنا هذا.

وتقدم إلينا الشخصية من خلال الراوي، لنلمح منذ البداية نمطية الشخصية.

يروي الشيخ سليمان عن قاسم ما يعطي انطباعاً غير عادي عن الشخصية، لقد رأى الشيخ سلمان قاسماً يدوس على النار يهدوء وثبات، والشرر يتطاير من تحت قدميه الحافيتين وهو يغمض في حقل الرماد الواسع.

هذه الإشارة إلى ارتباط قاسم بالنار، وما يعنيه اللهب من ارتباط بالثورة، كان عميق الدلالة بالنسبة للشخصية.

(٧) عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ص (٤٥).

(٨) آرنت فيشر، ضرورة الفن، ص (١٤٠).

وحين يكشف أمره عند الشيخ سلمان، ويقبض عليه، ويفلق باب الزنزانة الحديدي عليه، تفتتح المصاريع عنه في كل القرى.

تتضح شخصيته - كما نرى - حين يقبض عليه، أنه ليس قاسم، هو عبد الكريم كما يعرفه الكابتن بلاك، وهو السجين رقم «٢٦٢» كما تعرفه الزنزانة التي سجن فيها، وهو حسنين كما يعرفه الحاج عباس وزينب.

أنه الرقم الذي لا يهتم باسمه، بل يمثل أسماء عديدة من أبناء الشعب الفلسطيني، وهنا تكمن بطولته، بطولة الإنسان العادي الذي يسعى لتغيير واقعه.

إن الأسماء العديدة للشخصية لها دلالتها الخاصة، حيث أن كل اسم له معنى جاء اختياره معبراً عن جانب من جوانب العاشق، و «قاسم» بالتحديد يذكرنا رأساً بالقائد الفلسطيني الشهيد عز الدين القسام الذي فجر ثورة ١٩٣٦م المسلحة بالجبال وأطلق صيحته «موتوا شهداء».

كما أن للأسماء دلالتها العامة حيث أنها تدل على ديمومة الثورة وتجددها، رغم تغير الشخصيات.

الثورة لا تتوقف لاعتقال أو استشهاده مناضليها، إن سجن العدو مناضلاً فالشعب يقدم ألف مناضل، وإن استشهد مناضل فالأرض تثبت ألف مناضل.

«أنتك كي تلقي القبض على عبد الكريم عليك أولاً أن تلقي القبض على الأرض»<sup>(٩)</sup>.

ويرتبط العاشق طيلة القصة بالفرس ارتباطاً وثيقاً، وتتعدد أسماؤها، مما يدل على ارتباط الثائر بما تمثله الفرس من قيم أصلية، إذ أنها تشكل ملاذاً للثائر ووسيلة معينة، كما أنها تشكل حماية له وقت الخطر.

«إن أقدار الخيل مثل أقدار الرجال، أي ذلك أيما شك؟ ومثل أقدار الرجال تتلاقى أقدار الخيل في البراري، وتحت جبال الليل، ولولا ذلك لما لاقيت الهيجا، ولما كان بوسعي أن أكمل فراري من الطيرة»<sup>(١٠)</sup>.

العاشق يطمئن إلى الفرس يحدثها ويجعلها كاتمة سره، مما يقربها من كل ما هو معطاء وخصب يقربها من المرأة، للشجرة، رمز الاخضرار والتجديد والطاء.

«من أي أرض جئت يا أصيلة، يا امرأة، يا شجرة؟»<sup>(١١)</sup>.

ورغم ارتباط الخيل بالرجال فإنها تساعد على الهرب وتخفي حين يمكن أن يكشفه وجودها معه، كما حصل مع «ريح»، حين نفذ القرار الذي اتفق عليه مع العاشق في أن يفرقا خوف أن يكشف أحدهما الآخر.

(٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (٤٤٧).

(١٠) المصدر نفسه، ص (٤٦٠).

(١١) المصدر نفسه، ص (٤٦٢).



## ج - السرد:

(في العاشق)<sup>(١٢)</sup> يتداخل في الرواية المنظور الموضوعي الداخلي بالمنظور الذاتي (الرواية مع) بشكل واضح وبدون حدود كبيرة بين هذا وذاك.

تبتدىء الرواية بمنظور موضوعي داخلي (الرواية من وراء) حيث ينبئنا الراوي بدخول قاسم إلى الغبسية، ونعرف منذ البداية أن في دخوله غربة وأن هناك شيئاً غير طبيعي.

وفي البدء لم يعرف أحد في الغبسية كيف جاء قاسم إليها وسكن فيها، دخلها ذات يوم كما تدخلها الريح القادمة من الجبل وصار لتوه شيئاً من أشياءها الصغيرة، ولكنه لم يستطع أبداً أن يكون من ناسها، ويبدو أنه هو ذاته لم يكن رغباً أن يصبح كذلك<sup>(١٣)</sup>.

ويتقاطع هذا المنظور من منظور ذاتي للشيخ سلمان ومع منظور قاسم الذاتي ليعود إلى المنظور الموضوعي للراوي.

هذا المنظور الذي يستخدمه غسان في معظم رواياته ليعيد ترتيب الأحداث ويضع القارئ في صورة الحدث بشكل واضح.

ويستخدم الكاتب المنظور الموضوعي والذاتي على التوالي والتداخل في هذه الرواية، ولا شك أن التلاحم والتوافق بين مستويات المنظور المختلفة من العناصر الأساسية التي تضيء على العمل تماسكاً ورسالة<sup>(١٤)</sup>. ويتوالى نوعا المنظور على هذا النحو:

منظور موضوعي (الراوي) — ذاتي (الشيخ) — ذاتي (قاسم) — ذاتي (الشيخ) — ذاتي (قاسم) — موضوعي (الراوي) — ذاتي (قاسم) — موضوعي (الراوي) — ذاتي (الشيخ) — موضوعي (الراوي) — ذاتي (قاسم) — موضوعي (الراوي) — موضوعي (الراوي) — ذاتي (قاسم) — ذاتي (بلاك) — ذاتي (الحاج عباس) — ذاتي (قاسم) — ذاتي (عباس) — ذاتي (قاسم) — ذاتي (الرئيس) — ذاتي (عباس) — ذاتي (قاسم).

لا نحس الانتقال التسلسلي من المنظور إلى المنظور، إنما يتم في حركة انسيابية متقنة، ويتم الانتقال من خلال الفكرة الرئيسية التي تتضح من خلال استخدام منظور كل من الشخصيات بشكل منسجم.

في بداية الرواية وفي الفصل الأول: يريد الراوي أن يشعرنا أن دخول قاسم إلى الغبسية كان غريباً وليس عادياً وأن وراءه سر كبير، أراد أن يشعرنا برمزية الشخصية لذلك فإن المنظور ينتقل من موضوعي إلى ذاتي بشكل انسيابي بحيث تتضح لنا الفكرة التي أرادها المؤلف.

كذلك ينتقل المنظور في بعض الأحيان من خلال النظر.

يبدأ الراوي بمنظوره الموضوعي الذي ينتقل من خلال النظر إلى منظور الشيخ سلمان. ينظر

(١٢) هناك منظور أساسي بالنسبة للرواية، هو كون الرواية غير مكتملة.

(١٣) غسان كنفاني، الإثبات الكاملة، المجلد الأول، ص (٤٢١).

(١٤) سيزا أحمد قاسم، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، ص (٢٢٨).

قاسم إلى قدميه وقد رفعها قليلاً إلى فوق فينتقل المنظور إلى الشيخ سلمان. ينظر الشيخ سلمان إلى النار فينتقل المنظور إلى قاسم.

ينظر الشيخ سلمان وقاسم إلى بعضهما فينتقل المنظور إلى الشيخ سلمان.

ينظر الشيخ سلمان إلى ابريق القهوة فينتقل المنظور إلى قاسم.

وفي الفصل الثاني:

عندما تلتقي أبصار الرئيس مع العاشق ينتقل المنظور من الراوي إلى الرئيس. وحينما استدار الرئيس وقاسم وذهبا لالقاء نظرة على الحمير انتقل المنظور إلى الراوي، وحين نظرت الحمير باحثة عن اتجاه ما انتقل المنظور إلى قاسم.

ونلاحظ أن الفصل الثاني والثالث قد بدأ وانتهيا بمنظور موضوعي خارجي. وعندما يبدأ الفصل وينتهي بمنظور موضوعي خارجي، يسمى أوسينسكي هذا الاستخدام للمنظور الموضوعي «بنية الاطار» حيث أن المنظور الموضوعي يلعب دور الاطار الذي يحيط باللوحه، فيحيط بالنص كما يحيط الاطار باللوحه فإذا انتقل النظر إلى اللوحه ليتأملها تلاشي الاطار واختفى وظهت اللوحه<sup>(١٥)</sup>.

#### د - الوصف:

في الرواية نجد وجوداً محدوداً للارتباط الذي لسناء في روايات أخرى ما بين الطبيعة والحالة النفسية للإنسان.

«كانت السماء جداراً عالياً من البُكُور النقي بارداً وبعبداً وكان الفضاء يشبه الدخان، وراء البيت سمعت صهيلاً صغيراً وصوتاً زاجراً ثم رايت رجلاً يطل من وراء الجدار مع الفرس»<sup>(١٦)</sup>.

حالة الطبيعة هنا تنبئ بما يمكن أن يطل ورأهما، أن مجيء قاسم ليس مجيئاً عادياً، لقد أحس الشيخ سلمان أن قاسم شخصاً غير عادي وأن قدومه ليس عادياً أيضاً وهذا ما نحسه من حال الطبيعة في نفس اللحظة.

وحيث يصف غسان (العاشق) تظهر لنا ملامحه الرمزية كما رأينا في (أم سعد) حيث يلتقط الرئيس والجوهري في شخصية العاشق ويعبر عنها من خلال الوصف المكثف دون أن نستشعر صفاته الإنسانية الخاصة.

«كان شاباً في أواسط العشرين، أن كنت أحسن تقدير الأعمار، صلباً طويلاً وله كتان كبيرتان تلتفتان الأنظار، أنهما تذكران بالحناط، وكان قميصه الفضى ممزقاً ومفتوحاً عن صدر أسمر مشدود العضلات، وكانت عنقه مشعرة وقوية تحت ذقنه تكاد تكون مربعة كحجر محطم سقط هناك بالصدفة ونبت عليه طحلب أسود شرس وقصير.. وحين نظرت إلى كتفه لاحظت ذلك الخط الداكن الذي خلفه هناك، بلا ريب، حزام بندقيه»<sup>(١٧)</sup>.

(١٥) سيزا أحمد قاسم، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، ص (٢٢٣).

(١٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٤٢٢).

(١٧) المصدر نفسه، ص (٤٦٢).

ونلاحظ الحركة التي يدخلها الكاتب على الوصف في وصفه زينة السجن:

«العتبة ترتفع ثلاثة أشبار، وفوقها يلامس كعب الباب الحديدي الأسود البلاط الرمادي الداكن، طول الغرفة عشرة أشبار وعرضها عشرة أشبار أما سقفها فيرتفع دون حساب، وفي أعلاه تنفتح كوة صغيرة ينبثق منها قش غاضب»<sup>(١٨)</sup>.

إن وصفه هنا يجعلنا نتمثل الزينة بما يوحي بقتامة السجن وحشته، فاستخدام الأسود الرمادي الداكن هنا عودة إلى الاستخدام الموحى للالوان، كما ان القش الغاضب يجعل الصورة القاتمة أكثر وضوحاً وترسيخاً.

## و - الحوار: المونولوج

نتتبع (المونولوج) الداخلي المباشر في الرواية عند الشيخ سلمان، الذي يمتزج بمناجاة النفس:

«وظل يتقدم كأنه يمشي على عشب، لقد هزني الربيع وسمعت نض قلبي جنباً إلى جنب مع الفحيح المكتوم للنار الراقدة تحت قدميه الحافيتين وقلت بيني وبين نفسي «نبي أو مجنون». أن ضوء الفجر جدير بأن يحبل بالأعاجيب، ولكنه وصل. ووقف أمامي بالهدوء ذاته فيما أخذت أهدق إلى قدميه، كان الابهامان فقط يرتفعان عن التراب بحركة راجفة. سكب القهوة بثبات، ووضعها على الحجر المستدير إلى جانبي وتحرك مبتعداً دون أن يوليني ظهره، وصرخت: «قاسم» فوقف دون أن يقول شيئاً، وعدت أقول: «ماذا فعلت بنفسك يا فتاح يا عليم؟ فنظروا» إلى حقل النار، وراينا معاً دخاناً صغيراً يتعالى من الحفر التي خلفتها خطواته، ثم عاد فنظر إلى قدميه ثابتتين فوق التراب.. ثم إلي.. وانتظرت أن يقول شيئاً إلا أنه فرش راحتيه محتاراً، وعاد ينظر إلى ابريق القهوة»<sup>(١٩)</sup>.

نلاحظ من المثال السابق استخدام الكاتب ضمير المتكلم معتزلاً مع ضمير الغائب. ونشعر بحضور المؤلف عن طريق إيضاحاته حيناً:

(ان ضوء الفجر جدير بأن يحبل بالأعاجيب، وعن طريق إرشادات مثل: (وقلت بيني وبين نفسي). هذا التدخل يشعرنا بأن المؤلف مفترض وجود الجمهور مسبقاً حين يكتب. كما ان هناك استخدام لبعض الصيغ الإنشائية كالتعجب والاستفهام مثل:

«ماذا فعلت بنفسك يا فتاح يا عليم؟».

هذا الاستخدام الذي لا يتيحه المونولوج الداخلي المباشر وحده.

(١٨) المصدر نفسه، ص (٤٣٥).

(١٩) المصدر نفسه، ص (٤٧٤).

## ١١ - الرؤية الفكرية:

الرواية الثانية من أعمال غسان غير المكتملة، وقد كتبت في فترة ليست بعيدة<sup>(٢٠)</sup>.

عندما نقرأ (الأعمى والأطرش) نحس بتكامل الرواية الفني أكثر من روايتيه الأخرين غير المكتملتين.

وعنوان الرواية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمضمون، فهو يجسد نموذجين إنسانيين يعانيان أشد أنواع الانتساق الانساني: هما محرومان من حاستي السمع والبصر، فلسطينيان من طيرة حيفاء، مشردين عن الوطن، بالإضافة إلى وضعهما الطبقي المسحوق.

واختيار الكاتب لهذين النموذجين يجيء متناسباً مع أسلوب بناء الرواية الذي يعتمد على تقنية تيار الوعي. هذا الأسلوب يتيح للكاتب أن يسير أغوار الشخصية بطريقة لا نشعرنا بوجوده.

ونبدأ بالتعرف على الأعمى، مباشرة، حين يقرر حقيقة هامة، معبراً عن أفكار الكاتب: «إن المعجزة ليست أكثر من الجنين الغريب الذي ينمو في رحم اليأس، ثم يولد على غير توقع من أحد ليضحي جزءاً من الأشياء، تهدئة، ناقصة، دونه»<sup>(٢١)</sup>.

هذه الحقيقة تتفجر في كيانه كله حين يرتطم بالمسائل بشكل مباشر.

لطالما سمع بالولي عبد العاطي، وقدرته على اجترار المعجزات، لكنه لم يكثر بشكل جدي، فهو يذكر دموع أمه وعرقها حين كانت تأخذه من قبرولي إلى قبرولي، وحين كانوا يسكبون الزيت والدعاء على عينه بما يمكن أن يذوب جبلاً. يذكر عرق أمه المتفصد من جبينها حين كانت كفاه الصغيرة تنزلق إلى جبهتها وتلمسها.

ولم يتغير حاله أبداً، مما جعله يشك بأن ذلك هو قدره، منذ ولادته إلى حين وفاته. لكن شيئاً في داخله كان يدعو للذهاب إلى قبر عبد العاطي، رغم كرهه ذلك. أفكار (الأعمى) تتلقي مع أفكار (الأطرش)، الذي يشبه حاله.

قرر هو أيضاً منذ البداية أن الحقائق الكبيرة، كما يبدو، لا يحتاج مجيؤها إلى مناسبات<sup>(٢٢)</sup>. والأطرش يعمل في مكتب لإعاشة اللاجئين، يوزع عليهم الطحين والحليب والفول والتمر. وكان اختيار مكان عمله توفيقاً كبيراً من الكاتب، إذ لم يكن من الممكن إلا الصم أن يحتل هذا النوع من العمل فترة طويلة.

«عرفت أنهم وضعوني هنا قصداً، فلم يكن من الممكن لأي رجل آخر أن يحتل ذلك الطوفان من الغضب الكسبح عشرين سنة متواصلة، يوماً وراء يوم، ويداً معدودة وراء يد معدودة»<sup>(٢٣)</sup>.

(٢٠) غسان كتفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الرواية، ص (٤١٥).

(٢١) المصدر نفسه، ص (٤٧٣).

(٢٢) المصدر نفسه، ص (٤٧٩).

(٢٣) المصدر نفسه، ص (٤٨١).

أما الأعمى فكان يعمل في مخبز، هذا النوع من العمل الذي يمكن له أن يجيده ويتقنه، لقد أصبح يرى الرغبة بيديه.

«دانا أتسامل بين الفينة والأخرى عما يستطيع الأعمى أن يفعل غير أن يبيع خبزاً»<sup>(٢٤)</sup>.

ويحس (الأعمى والأطرش) برغبة جارفة في التخلص من وضعهما الحالي، الوضع اللاإنساني الذي يعيشانه، ويرغبان في خلاص فردي، لا تكون نتيجته غير الفشل الذريع.

لقد اكتشفا معاً أن الولي ليس سوى فطر له شكل رأسي آدمي، وهكذا انكسر ذلك الشيء الكبير الذي كان مشجباً علماً عليه آمالهما وإيمانها فترة طويلة.

«ولست أريدك بعد، لا درعاً ولا زورقاً ولا وعداً، أخلطك عن شجرتك، عن عمرك، عن معجزاتك كما يسترد العاري قميصه المعلق على خطاف يتدل من السماء. وأقول لك لم يعد في جدار أوهامي مكان لمسار جديد أعلق عليه وعداً بالأصوات التي لم أسمعها قط، وقد خلقت لنفسي أذنين أسمع بهما العالم، أما أنت فلست إلا حبة فقع، سقطت بالصدفة في مستنقع الناس المهنومين، ورأوا فيها جزيرة طافية من وعود ليس بالوسع تلمسها باليد، ولا سماعها بالأذن، ولا رؤيتها بالعين والأصابع»<sup>(٢٥)</sup>.

كانت المعجزة كما عبر عنها (الأطرش)، في أن يلتقي اثنان من طيرة حيفا حول حبة فقع.

لقد اختار الكاتب نموذجين خاصين من أبناء الشعب الفلسطيني، وحصرننا مرة أخرى داخل عالم الشخصيات الخاص بشكل ضيق الواقع الخصب الغني الذي كان يطرح مشكلات كثيرة التنوع في الساحة الفلسطينية والعربية.

لقد أعادنا غسان مرة أخرى إلى المشكلات الأولى التي تجاوزها منذ زمن، والتي طرحها في كتاباته الأولى: الفعل وعدم الفعل، العجز ثم البحث عن الطريق.

هذه المشكلات التي تجاوزها الواقع منذ زمن بعيد وتجاوزها غسان أيضاً منذ زمن يصطدم (الأعمى والأطرش) بالواقع، بعد أن تأكدا بنفسيهما من سقوط أوامهما الكبيرة بيد أن البحث عن الطريق، بعد أن سقط السكون الذي كان يغلف حياتها، وبدأت الحركة: هذا ما يصوره غسان من خلال تياروعي الشخصيتين:

«الحياة وإيقاعها الرتيب الذي له صوت التقويض، خطوات العبث تضرب في تيه مجنون إلى أيدي وإبادك وآباد الآخرين، الصوت الذي له مذاق البثر المهجورة، العثم الذي له صوت النواح، هذه الجسور التي لم توجد قط، لم تكن قط، لم تكن قط بيني وبين العالم. انتني أنمو على الحائط الخارجي لهذا الكون، أنمو مثل طحلب مقرف يشعثر من نفسه، ويبحث دائماً عن الزاوية وعن الظل، الصمت والعتم الصخب والضوء، أي بديل لأي شيء؟»<sup>(٢٦)</sup>.

لقد تغير مفهومهما للمعجزة، لم تعد المعجزة هي ذاك الولي الذي اخترعه الناس ذلك الفطر.

(٢٤) المصدر نفسه، ص (٤٧٧).

(٢٥) المصدر نفسه، ص (٥٠٤، ٥٠٥).

(٢٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٥٠٣).

«فالثمرة هي معجزة الجذور الضاربة في رحم الأرض، الضاربة في غور هذا البدن المقدس، للتراب الذي ليس له ملامح، وليس بوسع الفطر إلا أن ينزلق على الجذوع الجوفاء، أن يطل الناس من فوق وأن يخذعهم، ولكنه ليس المعجزة»<sup>(٢٧)</sup>.

ويبدأ (الاعمى والأطرش) يفكران بالفعل، من أين يبدأ وما الذي يمكن أن يفعلاه؟ أول تفكيرهما كان في الذهاب إلى قبر عبد العاطي نبشه وهدمه، لكنهما اكتشفا قبل أن يخبرهما أحد أن هذه المسألة غير مجدية.

أنها لن تقدم أو تؤخر، لن تكون سوى احتفال بما قد تم حسمه في تفكيرهما. بدأت الأشياء اليومية التي تعودا ممارستها تتشكل بصورة جديدة، أصبح لها لون مختلف وطعام مختلف.

أخذوا يفكران في واقعهما اليومي ويريانه كما هو على أرض الحقيقة.

اكتشفا في هذا الواقع سكونه، وأخذوا يفكران في طريقة زحزحته من هذا السكون، في تغييره.

أنها الثورة على الواقع من أجل تغييره، القيمة الأساسية في كتابات غسان، يكتشفها (الاعمى والأطرش) بعد أن سقطت قيم الوهم جميعاً عن ذهنيهما.

يحلم (الأطرش) أنه يقف وسط جميع اللاجئين، يلقي فيهم الخطابات الحماسية ويحرضهم على الثورة. هو وجميع المضطهدين والمستغلين ممثلين في شخص زينة، الفتاة التي استغلها مصطفى (الانتهازية) مقابل خدمة يؤديها لها.

ويخيل إليه أن الجموع تتحرك وتتسرع في الفعل، تحطم المخزن، وتندفع إلى الامام، صانعة مصيرها بيديها، وولتها فإن الجماهير ستحطم فيما تحطم بوابات الصمت المغلقة في أذنيه. انضمت المسألة امام (الأطرش)، عرف أن خلاصه الفردي لن يكون إلا بخلاص الأمة الجماعي.

ومع ذلك فقد حلم لم يمارسه على أرض الواقع، أنه يبحث عن طريق تجسيده بشكل حقيقي. أما (الاعمى) فقد رأى واقعه القاسي حين رأى الرغبة بيديه لا بعينيه. أن كلا منهما يرى الواقع بشكل جديد.

يتبدى (الاعمى) لصاحبه (الأطرش)، وقد لبس ثوبه الأبيض الليلي وهو يزن خبزاً لأطفال صغير وشبه ما يكون بتمثال العدالة.

«كان الصباح المعلق بجو الليل يخيم على الطريق، والفرن من الداخل ما يزال مظلماً تقريباً، وهكذا فقد بدأ (عبد العاطي) الواقف قرب الباب بثوبه الأبيض الطويل وكأنه يتوهج بنور خاص، رأسه إلى الامام كأنه ينظر إلى آفاق لا يراها غيره، ويضع تحت إبطه عدة أرغفة فأراه مثل تمثال من الرخام المتوقد بالحياة»<sup>(٢٨)</sup>.

لقد خيل إليه أن المنظر غير حقيقي تماماً، ولما أحس الاعمى بقدم صاحبه تبسم، فواجهه الأطرش برأيه في منظره قائلاً:

(٢٧) المصدر نفسه، ص (٥٠٦).

(٢٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٥٢٨).

«لا تتحرك، ابق واقفا لحظة واحدة أخرى، انك تبدو مثل تمثال قديم، تمثال العدالة، تلك المرأة التي تحمل ميزاناً وسيفاً، ويبدو لي رفيف الخبز تحت ابطك أكثر معنى من ذلك السيف الذي تحمله امرأة معصوبة العينين»<sup>(٢٩)</sup>.

تقول رضوى عاشور تعليقاً على هذا الربط بين الأعمى والمرأة:

إن العدالة هنا ليست عدالة تمثلها المرأة المعصوبة العينين كما في التراث الايطالي والأوروبي عموماً ولكنها عدالة يفرضها المجرمون والمعذبون في الأرض، المتمردون على كل شرائع الأمر الواقع، انها عدالة الجوعى (صانعي اللقمة أيضاً) انها عدالة الثورة، والثورة هي المعجزة والخلاص.

إن الولي عبد العاطي ينتمي لنفس العالم الذي تنتمي إليه ربة العدالة العمياء. أما الأعمى الذي صار اسمه (عبد العاطي) فهو ينتمي لعالم الثوار حين يكتشفون أن المعجزة الوحيدة الممكنة هي الثورة<sup>(٣٠)</sup>.

ويواصل الاثنان بحثهما عن الحل، ويلوح لهما هذا الحل في شخص والد حمدان، هذا الوالد الذي ظهر فجأة. والذي نحس أن الكاتب قد فرضه على الرواية كي يكشف الحل. ويظهر التطور في شخصية حمدان فجائياً أيضاً، بمجرد ظهور والده.

وحمدان يصاحبنا منذ بداية الرواية، انه الشاب القوي الذي يعمل مع الأعمى في الفرن. انه الشخصية التي تؤمن بوجوب بقاء الأشياء كما هي عليه، وتلقي كل التبعات على قوى غيبية تؤمن بها.

هي الشخصية الفلسطينية الجامدة، الثابتة، التي تملك قوى هائلة بين جبينها لكنها تستخدمها، وإنما تنميها اعتماداً على قوى أخرى أقوى في نظرها وأعظم شخصية لا ترى إمكانيات فعلها العظيمة الكامنة في داخلها.

وحمدان ولد بائس، لم تتح له فرصة التعليم، تزوجت أمه بعد الحكم على أبيه بالسجن وعامله زوج أمه بفظاظة وقسوة إلى أن وجد عملاً يقاتل منه ويجد فيه ملاذاً وهو الفرن:

ولقد كان فعلاً على قناعة عميقة بأن أمر هذا العالم لا تحتاج إلى تقويم، وأن القوة في جسد الرجل ليست إلزاماً إضافياً يمكن الاستغناء عنه، وأنه إذا ما اعترضت حياة الإنسان معضلة ما فلا سبيل لرحمتها إلا بالمعجزة، وليست بقوة العناد أو بعناد القوة<sup>(٣١)</sup>.

يعلم حمدان منذ البداية أن (الأعمى والاطرش) قد اكتشفا خديعة الولي، لكنه لم يصدقهما، وإنما ظل على إيمانه الذي يخاف أن ينكسر بقوة الولي.

وبينما كان الرجلان يتساءلان عن إمكانية الخلاص وكيفيته، كان هو ما زال ساكناً رغباً عن التفكير، مستمرناً عيشه، إلى أن تغير حاله فجأة إثر حادث خارجي زلزله وجعله يفكر بصحة أقوال الأعمى.

(٢٩) المصدر نفسه، ص (٥٤١).

(٣٠) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص (١٦٣).

(٣١) غسان كنفاني، الأثر الكاملة، المجلد الأول، ص (٥٣٥).

خرج والد حمدان من السجن، والد حمدان الذي اتضح أنه كان فداًئياً، تدرب في سوريا. ذهب في عمليات إلى الداخل، ثم اعتقل حين دافع عن نفسه بإطلاق الرصاص على الجند الذين اعترضوا طريقه.

خرج من السجن في الأربعين من عمره، خرج وهو أكثر فهماً لواقعه السياسي من ذي قبل، فهم السياسة ويتتقف، أصبح يفرق ما بين جماعة (الطق طوق) أي جماعة الانتهازيين السياسيين، وجماعة الثوار الذين يملكون الفكر السياسي.

ويخرج والد حمدان من السجن فجأة، اتسع عالم الرواية، وبدأنا نرى نماذج مختلفة متنوعة تعكس زخم الواقع وحركته، وترى المشكلات التي يطرحها.

قلب هذا الواقع ذهن الولد حمدان، بينما استمر والده في العمل الفدائي الذي أصبح ظاهرة سياسية علنية، مما جعل قوى كثيرة تتمكن من الدخول في الثورة، حتى مصطفى الانتهازي الكبير الذي استغل ضعف اللاجئة زينة من أجل أغراض شخصية أصبح فداًئياً، يركب الموجة ويحاول الاستفادة منها.

ويشتبك (الأطرش) في جدال مع مصطفى، يضطر معه (الأطرش) أن يستعمل يديه كي يذكر مصطفى أن البدة لا تصنع رجلاً.

وعندما يلجأ (الأطرش والأعمى) إلى والد حمدان يطلبان رأيه ومساعدته. يأتي رأيه صريحاً: إن مصطفى من جماعة الطوق طوق، وإن على (الأطرش) أن يقلع شوكة بيده.

هكذا دخل (أبو حمدان) - الذي يجسد الفعل الثوري - حياة الأعمى والأطرش دون أن يرياه، مما يؤكد أن (أبو حمدان) (الفكرة) هو الذي دخل حياتهما. وتتوقف الرواية، والأحداث تتجه نحو الممارسة الثورية التي يجسدها والد حمدان. المسألة تتلخص فعلاً، في نهوض الجماهير الشعبية المسلحة، والقيام بالثورة حتى يتحقق الخلاص الجماعي، لأن القضية ليست قضية فردية.

إنما هي يقظة الجماهير الطيبة الساكنة (ممثلة بحمدان)، واندفاعها نحو العمل الجماعي الثوري المنظم، لذلك فقد رفض (والد حمدان) أن يساعد (الأطرش) حين عرض عليه قضية مصطفى.

القضية كما يصورها - كنفاني - تحتاج أولاً أن نتخلص من كل العوائق الوهمية (عبد العاطي) التي تعودنا أن نتكل عليها، وأن ندرك أنه ليس سوى سواعدنا وحركتنا ما يمكن أن يشكل وسيلة لخلاصنا.

ثم أن نتخلص من الجوانب الانتهازية في الثورة (مصطفى وأمثلة) ضرورة أيضاً تتطلبها المسيرة.

ويبتدي الفرق ما بين معجزة ومعجزة.

معجزة يمكن القضاء عليها وهي المعجزة التي ترتبط بالوهم والخديعة، والمعجزة التي يفهمها غسان بشكل جذلي، والتي لا يمكن القضاء عليها، وهي المعجزة التي تنمو من الداخل، المستقبل الذي لا ينمو فجأة، إنما من رحم الضد نفسه، أنه يتكون من أروع ما في الماضي، وينمو وينمو إلى أن يخرج ثمرة طيبة هي المستقبل. الذي يبدو وكأنه معجزة.



هذه هي المعجزة التي لا يمكن القضاء عليها، وكل ما يمكن أن يعترضها من أوهام وحواجز سهلة التحطيم.

## ب - الشخصيات:

(الأعمى والأطرش) تعود بنا إلى شخصيات غسان المترددة لتكون أساس الرواية. شخصيتا الرواية الرئيسية هنا، شخصيتان خاصتان إلى أبعد حد، تمثلان أنواع الانسحاق الإنساني، ضريير وآخرس.

أخذت الشخصيتان حقهما في التصوير ورسمتا ببراعة شديدة.

إن اختيار وضعهما الإنساني كان مسألة هامة في فهم الشخصيتين ودوافع سلوكهما.

الظروف البيئية التي عاشت فيها الشخصيتان، بالإضافة إلى العوامل الجسمية الطبيعية ساهمت في تطوير الشخصيات وإلقاء الضوء عليها، وساهمت في فهمها.

العمى والطرش عاهتان كبيرتان ولدتا مع الشخصيتين، مما جاء مثلاً تماماً مع الوظائف التي يشغلانها.

كما أن وضعهما الطبقي المسحوق ساهم أيضاً في اتجاههما وتفكيرهما.

أما الأحداث التي كشفت لنا عن الشخصيتين وساهمت في تطورهما إلى حد بعيد. الحدث الأول الذي أسهم في تطور الشخصيتين، لقاؤهما عند الولي عبد العاطي حيث يكتشفان خديعتهم الأولى.

«أثنان من طيرة حيفا، يلتقيان بالصدفة حول حبة فقع ليس كذلك، معجزة يا عبد العاطي؟»<sup>(٣٢)</sup>.

هذا الاكتشاف يبلور شخصيتهم المترددتين.

لقد أدركا أن موت الأولياء يعني انهيار جسور الوهم، ويعني أن عليهما أن يحملا قدرهما.

كان لقاء الشخصيتين طبيعياً وضرورياً، بدأ يفكران بالأمور سوياً، لم يعودا ليقبلا المسائل الموروثة المسلم بها.

لقد جمعتهم البداية، وتمضي الأحداث لتجعل الصراع يتقدم أكثر في نفسيهما.

امتد رفضهما ليشمل كل شيء، ليشمل العام بالإضافة إلى الخاص.

الشخصيات المترددة هنا لا تهرب من واقعها ولا تتحول من موقع إلى موقع بسرعة مما يجعل بناءها منطقياً ومنسجماً.

يحملان بانهيار السدود وبالخلاص الجماعي، لكنهما لا يعرفان الطريق إلى ذلك ومن خلال ظهور شخصية (والد حمدان) يتجه تفكيرهما إلى الحل الذي يمثله (والد حمدان)، الغدائي الذي تعلم السياسة في السجن، والذي يقف بالتوازي والتقابل مع الشخصيتين المترددتين في آن واحد.

(٣٢) غساني كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٥٠١).

ان التوازي ما بينهم يظهر في صدقهم في البحث عن الخلاص، أما التقابل بينهم فهو التقابل بين النمط الايجابي الذي يمثل (والد حمدان) الذي يظهر بوضوح النمط المتردد الذي يمثل (الاعمى والاطرش).

لكننا لا نرى (والد حمدان) شخصية مكتملة النمو - هي شخصية مرسومة على عجل. جاءت لتؤكد افكار الكاتب دون أن تكتفي لحماً ودماً.

وتتوقف الرواية واتجاهها يشير إلى التحولات التي يمكن أن تطرأ على شخصية (الاعمى والاطرش)، باتجاه الإيجابية.

### ج - السرد:

في (الاعمى والاطرش) تعود إلى التكنيك الفني الذي دعاه هنري جيمس بوجهة النظر.

«منذ اللحظة التي تلج فيها إلى عقل الشخصية القصصية فإننا نلتزم «بوجهة نظر» تلك الشخصية وينتج من هذا انه كلما كان إدراك هذه الشخصية أعمق، كانت تجربة القارئ أمتع وأعنف. ويجب ألا يغوت الكاتب أن لوعي شخصيته حدوداً يجب أن يقف عندها. فيجب ألا يجعل من الشخصية، ذات الذكاء المحدود، شخصية واسعة الإدراك، كما أن عليه ألا يفرض حدوداً على شخصية بإمكانها، بما فيها من كفاءات أن تذهب إلى مدى أبعد»<sup>(٣٢)</sup>.

ومنذ اللحظة الأولى في الرواية ندخل إلى منظور شخصية اعمى لنرى الاحداث والمكان والزمان والشخصيات من خلالها.

ولا يدخل الكاتب هنا بين المنظور الذاتي والموضوعي. ولا ينتقل من منظور ذاتي إلى منظور ذاتي في نفس الفصل.

إن كل فصل في الرواية يدخلنا إلى منظور إحدى الشخصيتين الرئيسيتين: اعمى والاطرش.

الفقرة الأولى (الاعمى) ← الثانية (الاطرش) ← الثالثة (الاعمى) ← الرابعة (الاعمى) ← الخامسة (الاعمى) ← السادسة (الاعمى) ← السابعة (الاطرش) ← الثامنة (الاعمى) ← التاسعة (الاطرش) ← العاشرة (الاعمى) ← الحادية عشرة (الاطرش) ← الثانية عشرة (الاعمى) ← الثالثة عشرة (الاعمى) ← الرابعة عشرة (الاطرش) ← الخامسة عشرة (الاعمى) ← السادسة عشرة (الاطرش).

نلاحظ من هذا التتابع أن المنظورات لا تتوالى بين اعمى والاطرش بشكل دائم. إذ أننا نلاحظ تكرار توالي منظور شخصية اعمى في الفقرات الثالثة، الرابعة، الخامسة، السادسة. ثم يعود التكرار في الفقرتين الثانية عشرة والثالثة عشرة.

هذا التكرار لمنظور (الاعمى) له دلالة هامة. أن شخصية (الاعمى) أوسع إدراكاً من شخصية (الاطرش)، كما أن حدود تفكيرها أعمق. مما يجعل الدخول إلى منظور وعيها أرحب من الدخول إلى

(٣٢) ليون إيدل، القصة السيكلوجية، ص (١٠٦ - ١٠٧).

منظور شخصية (الأطرش).

منذ اللحظة الأولى في الرواية تأتينا الحكمة من خلال (الاعمى) وفي الفقرة الأولى يأتينا فهم عميق للمعجزة على لسانه.

«ان المعجزة ليست أكثر من الجنين الغريب الذي ينمو في رحم اليأس. ثم يولد على غير توقع من أحد ليضحي جزءاً من الأشياء. تبدو، ثمة، ناقصة دونه»<sup>(٢٤)</sup>.

وهو الذي يتلمس بيديه في الفقرة الثالثة الفطر الذي خدعهما طويلاً وخدع غيرهما تحت اسم الولي عبد العاطي.

وفي الفقرة الخامسة تأتي الحكمة أيضاً من خلال منظوره ومن خلال مناجاته لنفسه:

«والدجال وراء دخان المعجزة حظ أن يتقدم متلصصاً إلى صف الإمام في طابور المنسيين»<sup>(٢٥)</sup> كما انه يكرر مفهومه السابق المعجزة مرة أخرى<sup>(٢٦)</sup>.

وفي الفقرة الحادية عشرة تظهر صورة الاعمى. التي تمثل الحكمة بشكل جلي ومن خلال منظور (الأطرش).

«بدأ عبد العاطي الواقف قرب الباب بثوبه الأبيض الطويل وكأنه يتوهج بنور خاص. يمد ذراعه بخط مستقيم وهو يرفع حلقة الميزان ويصوب رأسه إلى الامام كأنه ينظر إلى آفاق لا يراها غيره، ويضع تحت إبطه عدة أرغفة، فأراه مثل تمثال من الرخام المتوقد بالحياة»<sup>(٢٧)</sup>.

هي صورة تمثال العدالة التي يراها الأطرش في صاحبه:

«تلك المرأة التي تحمل ميزاناً وسيفاً، ويبدو لي رغب الخبز تحت إبطك أكثر معنى من ذلك السيف الذي تحمله امرأة معصوية العينين»<sup>(٢٨)</sup>.

تتضح صورة العدالة التي يجسدها الاعمى، عدالة الجوعى والمظلومين، التي تجعل من الشخصية أوسع دلالة من شخصية الأطرش، مما يجعل الوقوف عندها وتكرار منظورها أمراً مفهوماً ومبرراً في العمل الفني.

أما المنظورات التي لا تتابع بين (الاعمى) و (الأطرش) بشكل دائم فإنها تجعل القارئ مشتركاً في ترتيب الأحداث وربطها بمنظور الشخصية، مما يجعل العلاقة بين الكاتب والقارئ قائمة على التفاعل المتبادل.

د - الوصف:

يرتبط وصف غسان في (الاعمى والأطرش) بحالة الشخصيات النفسية.

(٢٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (٤٧٣).

(٢٥) المصدر السابق، ص (٥٠٤).

(٢٦) المصدر السابق، ص (٥٠٦).

(٢٧) المصدر السابق، ص (٥٣٨).

(٢٨) المصدر السابق، ص (٥٤١).

حين يصف عبد العاطي لغة اللاجئتين، لا يصف مفرداتها وإنما يصف انعكاسها على الحالة النفسية للاجئتين وارتباطها بها.

«لغة اللاجئتين، لغة البؤس التي لا يسمعاها، ولكنه يراها، لغة البؤس التي لا أراها ولكنني أسمعها وغالباً أحسها تارة في رغيغ الخبز، وتارة حين تتقصد راحتنا يديه بالعرق والدموع»<sup>(٣٩)</sup>.

وحين يصف شخصياته فنحن نلاحظ وصفاً تحليلياً مرتبطاً بأفكار الشخصية وبنفسيتها كما يتبين حين يصف عبد العاطي:

«عندما لاح عبد العاطي واقفاً قرب الواجهة، كان لا يزال لابساً ثوبه الليلي الأبيض، وكان يزن خبزاً، لم يكن يوسعي أن أراه من مكاني، وهكذا فقد كان واقفاً بطول قامته وذراعه أمامه ترفع عصا الميزان النحاسي ذي الكلتين المرتبطتين إليها بالسلاسل وهو يقوم بوزن الخبز. وقد وضع تحت ابط ذراعه الأخرى عدة أرغفة، بينما مضى يتجه بعينيهِ الضريبتين إلى الامام مثلما يفعل العميان حين ينصرفون إلى تركيز وعي حواسهم الأخرى»<sup>(٤٠)</sup>.

وحين يصف الفطر الذي اكتشفه الأعمى والاطرش نجده يزن الوصف مما يجعل الصورة حية إلى حد كبير ويوحى بالنتيجة التي توصل إليها:

«لا بد أن يكون ذلك الذي لمستهُ هو الرقبة، كان شيئاً طرياً ولكنه أكثر نشافاً من اللحم، شيئاً بين اللحم والشر، هذه الذقن، ملتصقة من جهة بالعنق، ومن جهة أخرى بخشب الغصن، وفوقها انبساط صغير، هنا ينبغي أن تكون الشفتان ولكن لا يوجد أي شيء، ثمة نتوء يكاد يكون مستديراً إلى الأعلى. هذا الأنف، ثم تلمست الخدين اللذين كانا خشنين قليلاً، ويبطء بحث فوقهما عن العينين، ولكنني لأمست سقف المحجر، لا توجد عينان، وإلى فوق جاء نتوء الجبهة مندفعاً إلى الخارج أكثر من المعتاد، وناتج الجبهة منبسطة عالية، وبدت لأصابني وكأنها لن تنتهي، وعدت فوق استدارة الرأس اتحسس الصدغ، لا توجد أذنان، وكانت أصابعي تقول انه رأس غريب وغير ودود. عنق شخص قصير وذقن عريضة تكاد تكون مربعة. وأنف مستدير وبارز، وخذان قصيران وجبهة عالية نائنة أكثر من المعتاد، وعدت لاتحسسهُ من جديد، بجميع راحتي كلها، أضغط عليه قليلاً، واعتصر ندواته برفق. أي رأس هذا بلا عينيّن وبلا فم ولا أذنين؟»<sup>(٤١)</sup>.

انه الاكتشاف الذي نصل إليه تدريجياً مع الوصف الدقيق المتحرك: رأس الولي المبارك، انما هو مجرد فطر.

## الحوار:

### هـ - (المونولوج):

في (الأعمى والاطرش) يمتزج «المونولوج الداخلي» مع «مناجاة النفس» في ذهن «الاطرش». «لم يكن هناك ما هو غير عادي، ذلك اليوم، كان يوماً، كان يوماً من تلك الأيام التي عشتها سنوات

(٣٩) غسان كنفاني، الأثر الكاملة، الجزء الأول، ص (٥٢١).

(٤٠) المصدر نفسه، ص (٥٢٧، ٥٢٨).

(٤١) غسان كنفاني، الأثر الكاملة، القصص القصيرة، ص (٤٩١).

لا حصر لها، ولكن الحقائق الكبيرة، كما يبدو، لا يحتاج مجيئها إلى مناسبات، كنت أناول رجلاً ما كيس الاعاشة، وكنت أقول:

«عيشة النكد هذه أود لو.. وفجأة جاء ذلك الشيء الغامض، وانقلب العالم رأساً على عقب، وقلت لنفسى: «يا ولد أنت منذ عشرين سنة تقول ذلك ألف مرة في اليوم». وللتو شعرت بشيء من الخجل، واقتحمني ذلك مثل شيء لا يريد.. كنت أرى شفاهم تتحرك، ولكن الصوت كان يتكسر أمام جدار رهيب يسد أذني، ولذلك فإن أقوالهم لم تكن لتعنيني، اعتدت ذلك؟ لا شك. فجسور الصمت التي تمتد بين الإنسان والإنسان كانت مقوضة تماماً. ولكن الإنسان يتعلم.

وكما يعتاد الميت الموت فإن الأطرش يتعود الصمم، أحياناً أقول:

كما يعتاد الإنسان العيش، فإن الأصم يعتاد الصمت، ولكن المسألة الأكيدة هو أن الأشياء أكثر تعقيداً»<sup>(٤٢)</sup>.

نلاحظ من المثال السابق أن الكاتب يستخدم ضمير المتكلم وحده بينما لاحظنا في مثال (العاشق) أنه يستخدم ضمير الغائب ممتزجاً مع ضمير المتكلم. نحس إحساساً واضحاً بحضور المؤلف عن طريق إيضاحاته.

(ولكن الحقائق الكبيرة، كما يبدو، لا يحتاج مجيئها إلى مناسبات) ونحس عن طريق إرشاداته مثل (كنت أقول) (وقلت لنفسى).

إن هذه الإيضاحات والارشادات تتيح استخدام العبارات الموضوعية بين قوسين بعد القول.

إن استخدام تكنيك (مناجاة النفس) مع (المونولوج الداخلي) يتيح توصيل المشاعر الخفية والأفكار المتصلة بالحكمة الفنية والعمل الفني.

ويقدم لنا الكاتب المعلومات التي لا يتيح استخدام المونولوج الداخلي وحده تقديمها.

**بقول نيسل:**

## ١ - الرؤية الفكرية:

رواية غسان الأخيرة، التي لم يكتب منها سوى صفحات قليلة، متوهجة متجددة. لم يتوقف قلمه عن التجديد، والبحث عن الشكل الأنسب ل طرح أفكاره.

يلجأ هنا إلى هوامش جانبية تضيء لنا معالم شخصياته، وتربطها باتجاه واقعي أراد أن يحيطنا الكاتب به علماً.

كنفاني يسير مع مسيرة الثورة الفلسطينية، يتعلم منها كما يعلمها.

إنه يرى الأشياء في تحولها، وإن لم يصل بعد ذلك إلى رؤية جدلية جذرية واضحة، ما زال عند رؤيته للبدائيات وتحولها.

هذه الرؤية التي لازمتها حتى آخر عمل لم يتمه.

(٤٢) المصدر نفسه، ص (٤٧٩ - ٤٨٠).

في (برقوق نيسان) يجسد انتماءه ونظريته الفكرية لقوى الثورة الأساسية وقيمتها ومفاهيمها.. البرقوق ورد الفقراء، وهذه مفاهيم الفقراء أو من ينتمون إلى فكر الفقراء.

وندخل عالماً واسعاً رحباً منذ الصفحة الأولى في هذه الرواية، نحن مع (أبو القاسم) الذي يذهب إلى سعاد كي يزورها ويتسلم منها بعض الجنيئات بعد استشهاد ولده قاسم. يقطف لها ورد البرقوق كي يحمل معه شيئاً جميلاً لتلك الجميلة التي يكن لها كل الحب والأحترام.

يفاجأ عند وصوله إلى بيتها بجنود يوقفونه، ولا يجد أثراً لسعاد.

(وسعاد فتاة تمثل نموذجاً خاصاً للفلسطينية المثقفة، التي انتمت أولاً إلى تنظيم بورجوازي صغير (حزب البعث) ثم التحقت بالذراع الفلسطيني لحركة القوميين العرب (شباب النار) وكلفت بمهمة في بلدها نابلس.

يحاول (أبو القاسم) أن يتوازن ويربط الأمور بعضها ببعض، خاصة حين يصل شخص اسمه (زياد حسين) إلى البيت. ويوقفه الجنود أيضاً، مع انه يصر أن مجيئه إنما كان من أجل أخذ ولده الذي جاء سعاد بطبق كثافة بهكم الجيرة.

ويلتقط الشيخ من (زياد) رسالة يفهم منها كلمة (طلال). إذ يكرهها الرجل مرتين مما جعل الشيخ يربط الأمور. ويتذكر (طلال) الفدائي الذي كان يسلمه النقود قبل أن يتعرف على (سعاد).

وتذكر انه عرف من (سعاد) أن (طلالاً) ذو قيمة كبيرة بالنسبة لتنظيمه. وتصدر حركة فجائية منه حين يحس بخطوات خائفة تتقدم نحو الباب.

انتصب وصاح:

ولماذا تقبضون علينا؟ ماذا فعلنا؟ اننا أبرياء<sup>(٤٢)</sup>.

هكذا يفعل الشيخ شيئاً استملاعه من أجل هؤلاء الذين أحبهم وقدرهم، من أجل رفاق قاسم، ولده الشهيد.

وتتوقف الرواية قبل أن نرى الشخصيات في اكتمال نضجها، قبل أن نرى التحول الذي يلزم الشخصيات كما نتوقع.

لكن ما نحسه في صفحات الرواية القليلة كثير.

ذلك العالم المتسع الذي يدخلنا إليه غسان، عالم العمل الثوري بتداخل تفاصيله وتشابكاته.

ثم تلك الثقة بالجماهير التي تحمي ذلك العمل، الجماهير التي تتعلم من الثورة كما رأينا عند (أبو القاسم) وتعلمها في نفس الوقت. تعلمها الاستفادة من الطاقات جميعها، مهما كانت صغيرة.

---

(٤٢) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٦٠٧).

نرى التحولات في شخص (أبو القاسم)، الذي يتحول من مجرد أب لشهيد عادي، متفجع جبان، إلى مشارك في العمل الثوري، تلك المشاركة التي تقوم بحماية العمل الثوري.

يتضافر خط الواقع - في بناء الرواية - الذي يتمثل بالهوامش الإضافية. مع خط الحركة والتحول في الرواية ليجعل من الرواية ذات الصفحات القليلة عملاً هاماً متميزاً من أعمال غسان كنفاني.

#### ب - السرد:

في (برقوق نيسان)<sup>(٤٤)</sup> يتمازج منظور الراوي مع منظور الشخصية، ان وجهة نظرهما تتضح بشكل متناسق.

لا ينفرد الراوي بالأخبار عن الأحداث وإنما يبدأ الرواية، ثم يصاحب الشخصية في رؤيتها (الرؤية مع).

يبدأ من منظور موضوعي داخلي (الرؤية من وراء) الذي يختلط مع المنظور الذاتي الخارجي (الرؤية مع) - حيث نصاحب (أبو القاسم) الشخصية التي نستطيع من خلالها أن نتعرف على شخصيات أخرى مثل (زياد، سعاد، طلال).

«وكانت نابلس، ذلك الصباح، منكفئة على نفسها وكأنها ما تزال قائمة، وقال أبو القاسم لنفسه ان المدن مثل الرجال، تشعر بالحزن وتشعر بالوحدة، تفرح وتنام، وتعب عن نفسها بصورة فريدة لا تكاد تصدق، وتتعاطف بغموض مع الغرباء أو تركلهم... ثم يتابع:

«خطا نحو التلة، وأخذ يجمع باقة من الزهر المخضب بالاحمرار القاني، وقال لنفسه وهو ينحني: «منذ سنة وأنا آتي لسعاد بكفن فارغتين كل شهر، ولا ريب ان منظر هذه الزهور سيبدو على الطاولة البيضاء جميلاً، ثم ان...»<sup>(٤٥)</sup>.

هذا التمازج بين المنظورين يتيح لنا التعرف على الشخصية من الداخل ومن الخارج، كما ان الكاتب قد استخدم أسلوباً آخر في السرد. هو أسلوب الحاشية التي يتدخل فيها الراوي بشكل حاسم، وبأسلوب علمي، يعطينا خلفية واضحة عن الشخصيات والأحداث لا تتيحها الأساليب الأخرى بهذه الدقة.

#### هـ - الوصف:

في (برقوق نيسان) نجد الارتباط واضحاً بين الملاحظة الخارجية للطبيعة وحالة الإنسان النفسية.

موت (قاسم) مرتبط بالزهر الأحمر، انها التناقضات التي تسرع جنباً إلى جنب في هذه الحياة، الولادة، الموت، الفرح والالام.

(٤٤) هناك تحفظ اسمي في حكمنا على الرواية، هوكون الرواية غير مكتملة.

(٤٥) غسان كنفاني، الأثر الكاملة، الجزء الأول، ص (٥٨٥، ٥٨٦).

«أخذت الأرض تتضرج بزهر البرقوق الأحمر وكأنها بدن رجل شاسع مثقب بالرصاص. كان الحزن وكان الفرح مثلما تكون الولادة ويكون الألم. هكذا مات قاسم قبل سنة»<sup>(٤٦)</sup>.

وحين يصف غسان نجده يرمّز الوصف، ففي الرواية نجد صورة متحركة للموت:

«بدن الأرض مثل بدن رجل مثقب بالرصاص، يتضرج بزهر البرقوق، ويكاد المرء يسمع نزيز الدم يتدفق من تحته، ولا ريب أن قاسم بدا كذلك بعد هنيهات من سقوطه، ثم ذبلت بقع الدم على سترته الكاكية مثلما تجفف شمس الصيف المتوقدة أوراق البرقوق الهشة»<sup>(٤٧)</sup>.

وحين يصف شخصياته في الرواية نجد وصفاً تحليلياً يرتبط بأفكار الشخصية ونفسياتها:

حين يصف طلال:

«كان طلال شاباً قصير القامة لم يبلغ العشرين بعد، ويبدو أنه كان يتقن عبور النهر ونقل الرسائل، وفي الماضي كان يزور (أبو القاسم) مرة في الشهر ويعطيه ثلاثة دنانير ويقول له: «قاسم يسلم عليك» ولا يزيد كلمة واحدة»<sup>(٤٨)</sup>.

كما أننا لا نجد وصفاً تفصيلياً إنما نلاحظ التكثيف الذي يلتقط الرئيسي والجوهري في الشخصية:

حين يصف طلال في الفقرة السابقة فهو يكتفي أولاً بالقول أنه قصير لم يبلغ العشرين بعد. وهذا وصف قليل. كأنه حين يتحدث بعد ذلك يصف ما يمكن أن يضيء موقفه من الأحداث، وهذا هو الرئيسي والجوهري بالنسبة لطلال حيث نعرف أنه شخص قيادي في حركة المقاومة التي كان قاسم ينتهي لها، وأنه اختفى عن الحياة العلنية مما يدل أنه مطلوب لسلطات الاحتلال الصهيوني.

#### د - الحوار: (الديالوج)

يتقاطع الحوار مع السرد في الرواية (برقوق نيسان) ليكشف أولاً مسار الحدث حيث نجد أن الحوار يقطع السرد الطويل في بداية الرواية كي يخبرنا بالهدف المطلوب من وراء الجنود في دار سعاد:

و- ما هذا؟

هـ- هذا؟

و- أجل هذا؟

و- كما ترى. زهر يا سيدي. برقوق نيسان.

هـ- هه»<sup>(٤٩)</sup>.

لقد عرف الجنود الاسرائيليون أن هناك صلة بين سعاد وبين القادمين إلى الدار لكنهم لا يعرفون مدى هذه الصلة، وما يمكن أن تدلهم عليه.

(٤٦) المصدر نفسه، ص (٥٨١).

(٤٧) المصدر نفسه، ص (٥٨٥).

(٤٨) المصدر نفسه، ص (٥٨٧).

(٤٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٥٩١).



كما ان الحوار يكشف لنا شخصيات ثانوية جديدة لم يكشف عنها السرد:

«صيد ثمين اليوم، هذه الملعونة سعاد كانت تعيش تحت بصرتنا ونحن لا نعرف، وما هم أفراد العصابة يتقاطرون إلى بيتها واحداً إثر الآخر، انت، ما اسمك؟

وأجاب الرجل الجديد ووجهه ما يزال إلى الحائط:

- انتي زياد حسين، والد الطفل الجالس هنا، يا سيدي، جئت أفتش عنه بعد أن تأخر.

قال الضابط:

- إذن أنت الذي أرسلته..

- نعم يا سيدي، خبزنا اليوم (صدراً) من الكنافة، وكعادتنا في الحي بعثنا مع وليد صحناً لسعاد، وعندما تأخر وليد جئت أبحث عنه»<sup>(٥٠)</sup>.

كشف لنا الحوار شخصية (زياد حسين) والد الطفل الذي أمسكه الجنود والذي كان يحمل صحن الكنافة، كما عرفنا من الحوار، ونحس من الحوار أن الأمر مرتب ويبدو أنه غير عادي كما لا يبدو لأول وهلة.

وينبئنا الحوار بموضوع نجهله وهو الرسالة التي يريد زياد حسين إبلاغها للشيخ (أبو القاسم): ان (طلال) في خطر.

«وقال زياد بلهجة ضارعة، متجهاً نحو الضابط:

- ألا أستطيع يا سيدي أن آخذ أبنِي وليد، وأمهي؟  
ان صديقه طلال ينتظره»<sup>(٥١)</sup>.

---

(٥٠) المصدر نفسه، ص (٥٩٨).

(٥١) المصدر نفسه، ص (٦٠٥).



## الباب الثالث

- القصة القصيرة.



بدأ غسان تجربته في الحياة الأدبية بكتابة القصة القصيرة، لقد اختار هذا الشكل الفني كي يعبر عن أفكاره في تلك الفترة من الزمن، مستخدماً التجريب، هادفاً الوصول إلى الشكل الفني الملائم الذي يستطيع بواسطته أن ينفذ إلى القارئ بصورة أفضل ويفرصة أوسع للتجديد.

وأكثر النقاد يرون أن القصة القصيرة أكثر فنية من الرواية، ولأن القصة القصيرة تعطي الطول المناسب لها كما تعطي شكلها الخاص، حتى أننا يمكن القول إن كل قصة قصيرة هي تجربة جديدة في التكنيك<sup>(١)</sup>.

ولو تتبعنا فترات كتابته للقصة القصيرة ثم كتابته للرواية من خلال رسم بياني<sup>(٢)</sup>، لوجدنا أن كتابته للقصة القصيرة تزداد وتستمر حتى سنة ١٩٦٢م، وهي السنة التي بدأ فيها كتابته للرواية حيث تهبط عدد قصصه فجأة هذه السنة إلى قصة واحدة ليس غير، ثم لا يكتب بعدها رواية أو قصة قصيرة سنة ١٩٦٤ بل يلجأ إلى المسرح ويكتب مسرحيتين (الباب) (القبعة والنبي)، ويعود مرة أخرى إلى الإقلال من القصة القصيرة حين يكتب روايته (ما تبقى لكم) سنة ١٩٦٦م، وترتفع نسبة كتابته للقصة القصيرة سنة ١٩٦٧ وسنة ١٩٦٨ ليكتب خمس قصص وتهبط مرة أخرى إلى قصة واحدة سنة ١٩٦٩م حين يكتب قصته (أم سعد) و (عائد إلى حيفا). لقد اختار شكل القصة القصيرة أولاً، متناولاً جانباً واحداً من الحياة، مسلطاً الضوء عليه، مكتفياً بموضوعه، ملتقطاً أهم جوانبه، بينما نجد حين انتقل إلى الرواية يتناول جوانب متعددة من الحياة، لا جانباً واحداً.

ومن المعروف أن كاتب الرواية يمتاز بأن نظريته، أكثر شمولية من نظرية كاتب القصة القصيرة إلى الحياة، لأنه لا ينظر إلى زاوية واحدة وإنما ينظر إلى الحياة بشموليتها<sup>(٣)</sup>.

وفي كتابة غسان نجد اقتصاداً في رسم الشخصيات واقتصاداً في تصوير الزمان والمكان.

«والاقتصاد هو الصفة المميزة للقصة القصيرة دائماً، فهو شرط لا بد منه لاداء وحدة الانطباع، وهو اقتصاد لا يشعر به القارئ ولا الكاتب على أنه نوع من الخوف والضغط بل العكس الزيادة تبدو افتعلاء»<sup>(٤)</sup>.

«ولقد استطاعت قصص غسان في مجموعها أن تجسد باقتصاد وذكاء لب، لحظة فلسطينية بالذات أوجهر واقع بعينه له خصوصيته الشديدة بشكل لم يحدث من قبل في القصة الفلسطينية، على

(١) شكري محمد عياد، القصة القصيرة (تأصيل في أدبي)، محاضرات القاها الدكتور علي طلبة الدراسات الأدبية واللغوية، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٧، ١٩٦٨م، ص (٣٧).

(٢) انظر ص (١٩٣).

(٣) شكري محمد عياد، القصة القصيرة (تأصيل في أدبي)، ص (٢٨).

(٤) غسان كنفاني، الآثار الكالحة، القصص القصيرة، ص (٢٨).

الرغم من التعمّرات الفنية الواضحة في بعض قصصه القصيرة التي تحتويها مجموعاته الأولى (موت سرير رقم ١٢) (أرض البرتقال الحزين) (عالم ليس لنا)<sup>(٥)</sup>.

لكن هذا الشكل الفني شهد محاولات غسان المستمرة من أجل تطويع أدواته الفنية وإملاك القدرة على توصيل رؤيته إلى قارئه، لذلك نجد أنه في روايته الأولى قد تخلص من بعض العثرات الفنية التي نجدها في قصصه القصيرة الأولى، وسيظهر ذلك من خلال تحليلنا الموضوعي لقصصه ثم رواياته.

ونلاحظ أنه في السنة التي كتب فيها (جدران من الحديد)، (كفر المنجم) سنة ١٩٦٢م كتب (رجال في الشمس)، التي عبر عنها بصورة أنضج عن نفس الأفكار التي حاول التعبير عنها في قصتيه القصيرتين، كانت في ذهنه صورة الفلسطيني الذي يبحث عن الثروة الهائلة والتي ترادف الموت، فعبّر عنها من خلال (كفر المنجم)، لكن تعبيره لم يكن كافياً لأحداث التأثير الذي يريده لأفكاره، كان يبحث عن الشكل الأنسب للتعبير فجاءت الرواية.

أما سنة ١٩٦٦م فلم يكن في ذهنه سوى الرغبة في إنجاز تجديد شكلي يناسب الموضوعات التي تشغلها، فلم يكتب قصة قصيرة وإنما كتب (ما تبقى لكم) لتقدم إجابة عن الأسئلة التي كانت تلح على ذهنه تلك الفترة.

وجاءت الهزيمة سنة ١٩٦٧م وكتب قصصه القصيرة التي ترتفع فيها وتيرة المقاومة عالياً كما فعل سنة ١٩٦٨م حين كتب (حامد يكف عن سماع قصص الأعمام) يعلن فيها أن الحاضر أنهى ارتباطه السلبي بالماضي، وكانت هذه الفكرة تحوم في رأسه، وقد عبر عنها بصورة أعمق في روايته (أم سعد) التي كتبها سنة ١٩٦٩م.

وفي (أم سعد) نجد تعبيراً أنضج عن الواقع الواسع الذي يعمر بالأحداث في تلك الفترة، هذا الواقع الذي عبرت عنه الرواية في نظرتها الشاملة للحياة أكثر من القصة القصيرة.

### التطور التاريخي:

كتب غسان أربع مجموعات قصصية هي على التوالي:

- (موت سرير رقم ١٢) ١٩٦١م
- (أرض البرتقال الحزين) ١٩٦٢م
- (عالم ليس لنا) ١٩٦٥م
- (عن الرجال والبنادق) ١٩٦٨م

كما كتب قصصاً قصيرة متفرقة نشرت في المجلات والجرائد، ولم تنشر مجموعة مستقلة<sup>(٦)</sup>.

ولما كان تاريخ النشر للقصة يأتي أحياناً كثيرة بعد فترة من تأليفها فساعتمد على تاريخ التأليف لا النشر.

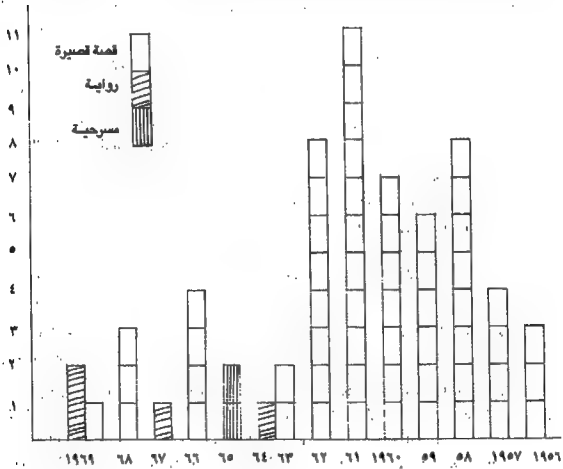
(٥) رضى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص (٣٥ - ٣٦).

(٦) اعتمدت في إشاراتي إلى هذه القصص وتاريخها على المجلد الثاني من الآثار الكاملة والذي صدر عن لجنة تخليد غسان كنفاني. المجلد الثاني. الآثار الكاملة / القصص القصيرة، دار الطليعة، بيروت، ط ١، حزيران (يونيو) ١٩٧٣م.

نحن إزاء كاتب ملتزم بالواقع، ملتزم التزاماً حاداً بقضية شعبه، لذلك تبرز روح الصمود والمقاومة والتمسك بالسلاح والدعوة إلى جملة من أجل النضال.

نجد صوراً من حياة الشعب الفلسطيني في تشرده وفي لجوئه ثم في صموده ومواجهته عدوه بشكل فردي حيناً وجماعي حيناً آخر.

هذه هي الروح العامة المسيطرة على قصص غسان منذ بداية كتابته للقصة حتى آخر قصة كتبها، لكننا نلمس عند تتبع القصص تاريخياً أن حدة التعبير عن الصمود وروح المقاومة هي النغمة الأساسية في كتاباته الأولى سنة ٥٦م، ٥٧م ثم تتسع دائرة اهتماماته بعد ذلك، ليتناول جوانب متعددة للواقع الفلسطيني سنة ٥٨، سنة ٥٩، سنة ٦٠، ويتجه بعدها إلى داخل النفس الإنسانية ليفحص في أعماقها موسعاً دائرة اهتماماته أكثر فأكثر، باحثاً عن أساليب جديدة يستخدمها في كتاباته، يعود سنة ٦٠، ٦٧، ٦٨، ٦٩ ليعزف النغمة الأساسية التي ارتفعت أولاً ثم انخفضت ثم عادت إلى الارتفاع عالياً كي تشكل الموضوع الرئيسي للحاد في كتابات غسان: الصمود والمقاومة.



سنة الإنتاج

رسم توضيحي يتتبع إنتاج غسان كتفاني كمياً وزمناً

كتب سنة ٥٦، ٥٧ ست قصص:

شمس جديدة	(لم تنشر)	١٩٥٦م
- الورقة الأولى / دمشق	(ثلاث أوراق من فلسطين)	١٩٥٦م
- الورقة الثالثة / الكويت	(ثلاث أوراق من فلسطين)	١٩٥٦م
- الورقة الثانية / دمشق	(ثلاث أوراق من فلسطين)	١٩٥٧م
- درب إلى خافن / دمشق		١٩٥٧-٩-١٩
- المدفع / دمشق		١٩٥٧-٨-١٢
- إلى أن نعود / دمشق		١٩٥٧-٦-٢٤

وهي كلها تؤكد التزام غسان بقضيته، نجده في (ثلاث أوراق من فلسطين) يقدم صوراً من تاريخ الشعب الفلسطيني، يرسمه بواقعية:

الفلسطيني الصامد من الرملة، الذي يرتبط بقضيته حتى النخاع، في الورقة الأولى. يقتل الصهاينة زوجة وابنته أمام عينيهِ، وينتقم لهما بالصمت نفسه الذي استقبل به موتهما. حيث يفجر مكتب القائد حين يذهب ليعترف بما يعرف.

نجد «أبر عثمان» رافضاً الواقع ولا يرضاه، انه يرفضه رفضاً إيجابياً يعبر عنه تعبيره الخاص، حين يموت مؤدياً واجبه لحظة دخوله مكتب القائد.

ونجد النموذج المقابل لـ (أبو عثمان) في الورقة الثالثة، نموذج سلمي يتحول إلى نموذج إيجابي من خلال ارتباطه التدريجي بالواقع.

كانت الشخصية تتوق إلى الخلاص الفردي، وخطت بناء على رغبةها هذه، أرادت أن تحيا حياتها الفردية بعيداً عن المسؤوليات الخاصة والعامة، كانت توشك أن تسافر إلى أمريكا، لكن الواقع الحي الذي تعيشه بلدها غزة والذي جعل ابنة اخته تضحي بساقها في سبيل إنقاذ أختها من القذائف، أعطت الشخصية درساً كبيراً، جعلته يغير خطته جميعها ويصمم على البقاء في بلده. لقد اكتشف أن طريق الخلاص الفردي، طريق الجبناء، وأنه إذا أراد أن يبتاع فعلاً فإمامه الارتباط مع الآخرين، وتحمل مسؤولياته.

أما الورقة الثانية فهي ترينا نموذجاً مقاتلاً من سنة ٤٨م، يكتشف سبب الخطأ ببديهية وعفوية يتميز بها البسطاء الصادقون.

يعيش (بائع العجوة) حياة بائسة، رغم أن حياته - قبل ذلك - كانت مليئة بالحركة والحياة، ومع ذلك فهو لا يشعر باليأس والإحباط، بل نجده يتذكر الأيام الماضية المشروقة بكل اعتزاز وإيمان، يتذكر قادة المعارك المخلصين الذين دفعوا حياتهم أثناء القتال، ويحدد الخطأ الذي أضرع كل التضحيات هباء. انه خطأ المسؤولين الذين لم يصونوا هذه التضحيات، وقبلوا المساومات، خطأ القيادة العليا.

كان يمكن أن تؤدي الأحداث نفسها بإنسان آخر إلى طريق غير الطريق الذي رسمه لنفسه بائع العجوة، لكن هذا الانسان البسيط الذي ينتمي إلى الطبقات الكادحة لم يكن ليخاف من تاريخه ويختار حلاً أنانياً ضيقاً.



وفي قصة (درب إلى خائن) يحسم غسان فكرة الخيانة منذ البداية، حيث لا مجال للتسامح في هذه القضايا المبدئية، حتى لو كان الخائن أقرب الأقرباء إلى الإنسان. جزاء الخائن ببساطة: القتل.

أما قصة (إلى أن تعود) ففيها تجسيد للفعل المسلح في لحظته المبكرة، مما يجعل الطريق واضحاً أمام الشعب الفلسطيني.. طريق الكفاح المسلح الذي رآه غسان منذ بداياته وتنبأ باستمراره.

وفي سنة ٥٨م يستمر الكاتب في تأكيد قضايا هامة وترسيخها: قيمة المقاومة، التشبث بالأرض واعتبارها قيمة عليا في حياة الشعب الفلسطيني، لكنه يوسع دائرة اهتمامه، ويكتب عن واقع حزين، يعيشه بعض أبناء هذا الشعب، واقع اللجوء والتشرد. يكتب مجموعة قصص:

- القميص المسروق
- المبلط في الزنزانة
- قرار موجز
- شيء لا يذهب
- لؤلؤ في الطريق
- الرجل الذي لم يمت
- الألق وراء البوابة
- أرض البرتقال الحزين
- الكويت
- الكويت
- دمشق
- دمشق
- الكويت
- الكويت
- الكويت
- الكويت

وفي قصة (الرجل الذي لم يمت) يبين مدى تعلق الفلسطيني بالأرض والفلاح منه، على وجه التحديد.

يهدد الفلاحون (السيد علي) بالقتل إذا صمم على بيع أرضه لليهود، حين يفعل ولا يبالي بالتهديد يدبر (حمدان) ابن السيدة زينب والده واخته خطة لقتله. لكنه لم يقتل بل جرح فقط وقتل حمدان حين انفجرت الرصاصة الأخيرة فمزقت صدره ووجهه.

ورغم واقع بيع بعض الأراضي لليهود من قبل بعض الفئات القليلة المتملكة للأراضي إلا أن رفض هذه الجريمة هي السمة المميزة لغالبية أبناء هذا الشعب. كما رأينا في أحاسيس أسرة (السيدة زينب) التي تمثل نموذجاً مصغراً للأسرة الكادحة الفلسطينية.

وفي قصة (أرض البرتقال الحزين) نرى واقع اللجوء والتشرد الذي يحفر في أعماق الفلسطيني على امتداد السنين.

هناك ذكرى جميلة مؤلفة تقترح رأس الراوي باستمرار، هي ذكرى الأرض التي عاش عليها مع عائلته ثم اضطروا إلى تركها والنزوح عنها.

والراوي هو الأخ الأكبر لأسرة كبيرة. يتوجه إلى الأسرة جميعاً بالحديث، وأحياناً يتوجه إلى الأخ الأصغر مذكراً إياهم بواقعهم السابق.

وحديثه يضع القضية بوضوح أمام العيون، كيف يمكن أن يتحول الإنسان إلى لاجئ:

«في رأس الناقورة وقفت سيارتنا بجانب سيارات كثيرة، وبدأ الرجال يسلمون أسلحتهم إلى رجال

الشرطة الواقفين لهذا الغرض. وعندما أتى دورنا، ورأيت البنادق والرشاشات ملقاة على الطاولة، ورأيت صف السيارات الكبيرة يدخل لبنان طاوياً معارج طرقاتها معمناً في البعد عن أرض البرتقال، أخذت أنا الآخر أبكي بتشنج حاد. كانت أمك ما زالت تنظر إلى البرتقال بصمت، وكانت تلتصق في عيني أبك كل أشجار البرتقال التي تركها لليهود، كل أشجار البرتقال النظيف التي اشتراها شجرة شجرة، كلها كانت ترتسم في وجهه، وترتسم لماعة في دموع لم يتمالكها أمام ضابط المخفر. وعندما وصلنا صيدا، في العصر، صرنا لاجئين»<sup>(٧)</sup>.

ثم يصف الشعور العميق بالخزي الذي يصيب الأب والانهيار الشديد الذي يحس به حين يشعر أنه لا يستطيع أن يعيل أسرته حتى أنه يفكر في لحظة ما بالتخلص منهم ثم التخلص من حياته.

«أريد أن أقتلهم وأريد أن أقتل نفسي، أريد أن أنتهي، أريد أن»<sup>(٨)</sup>.

لقد بعدت الأسرة عن أرض البرتقال فتشتت وتفرقت، لكن البرتقالة الباقية اليابسة تبقى تعبيراً عن الذكرى القاسية الجميلة في نفس الوقت، وتعبيراً عن أمل الرجوع.

وتحتل الذكريات جانباً أساسياً من كتابات غسان، الذكريات التي تفرغ رأس الفلسطيني أينما ذهب.

وفي سنة ٥٩ يكتب:

- اليوم في غرفة بعيدة - الكويت
- كحك على الرصيف - الكويت
- في جنازتي - دمشق
- قتيل في الموصل - الكويت
- عشرة أمتار فقط - الكويت
- علبة زجاج واحدة - الكويت

وفي سنة ٦٠ يكتب:

- منتصف أيار - الكويت
- قليعة العبيد - الكويت
- ستة نسور وطفل - بيروت
- القبط - دمشق
- الخراف المصلوبة - الكويت
- عطش الأفعى - بيروت
- موت سرير رقم «١٢» - الكويت

ويختار الراوي في (اليوم في غرفة بعيدة) صورة من مجلة ليعلقها في غرفته، صورة ملونة لبومة

(٧) فسان كتلاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٣٦٧.

(٨) المصدر السابق، ص (٣٧٤).

مبتلة بماء المطر، ولا يأتي اختيار الراوي للصورة عبثاً، إذ أن براعة الصورة تكمن في نظرة معينة من عيني البومة. هذه النظرة توقظه من نومه وتلج عليه، تذكره بضرورة الاختيار وحتمية المواجهة.

صورة البومة تستدعي صوراً أخرى غاية في الأهمية من حياة الراوي. ذكريات طفل فتح عينيه على واقع استلاب بلده، وشارك رغم سنه الصغيرة في مقاومة الاحتلال.

البومة تحرق فيه الآن بعينيها وتذكره ببومة أخرى كانت تحرق فيه بينما كان يحفر في الأرض حفرة كي يدفن صندوق السلاح بعيداً عن أعين العدو.

ترمز البومة إلى المقاومة في القصة، إذا ان البومة التي كانت تحرق فيه في طفولته. كانت تقف في أعلى الشجرة متحدية رغم الرصاص والموت اللذين يترصنان بها.

الذكريات في القصة إيجابية تدفع الراوي إلى اتخاذ موقف إيجابي من الواقع المأساوي الذي يعيشه، التحدي والمقاومة هما روح الموقف الإيجابي في القصة.

أما في (عشرة أمتار فقط)<sup>(٩)</sup>، (علبة زجاج واحدة)<sup>(١٠)</sup>، (موت سرير رقم ١٢)<sup>(١١)</sup> (في جناتني)<sup>(١٢)</sup> فإن بها صوراً مختلفة لقسوة المنفى الذي يعيشه الكاتب وآلاف من الفلسطينيين، يعبر عنه ويرسمه في قصصه، بارداً، قاسياً، لا يحتضن من يلجأ إليه إنما يقتله دون رحمة.

وفي (علبة زجاج ملونة) نجد صورة واضحة لعالم المنفى بشكل بشاعة وقسوة. هذا العالم الذي يأتي وصفه سريعاً على لسان الراوي في بداية القصة:

«كنا نعيش ككثران التجارب، في علبة من زجاج نظيف»<sup>(١٣)</sup>.

ويضيء الراوي في تجسيد صورة حية لهذا الواقع من خلال تجربته هو، كان هذا العالم مليئاً بكل شيء ولا شيء في نفس الوقت.

الطعام متوفر والنوم مريح، لكن لا مجال لأي إحساس إنساني. إذ أن العطش إلى المرأة الذي يفقده الراوي وأصحابه في مكان العمل يرمز إلى العطش الإنساني الذي لا يجده الراوي داخل علب الزجاج وخارجها.

سافر وقت عطلته باحثاً عن الارتواء الإنساني لم يجد غير القسوة والعطش، لم يكن للعالم الرخيص، عالم العاهرات أن يشعره بالانتماء والدفء الإنسانيين، لقد رأى ما فقره وأبعد عن هذا العالم، كان يقترب ويتبعد عن دور العاهرات ولكنه في اللحظة التي أوشك أن يقرع فيها باباً منها قرا جملة مكتوبة على خشب الباب «هنا بيت عمال».

ورغم أننا نحس بالافتعال في الطريقة التي أبرز بها الكاتب هذا التناقض، إلا أنه أراد أن يحسم

(٩) غسان كنفاني، الأثر الكالحة، المجلد الثاني، ص ٤٥٩.

(١٠) المصدر نفسه، ص ٤٧٩.

(١١) المصدر نفسه، ص ١٢٥.

(١٢) المصدر نفسه، ص ٩٩.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٤٨١.

للراوي تردده فيتجه إلى المدينة دون أن يلتفت إلى الوراء مستشعراً علبة الزجاج تحيطه خارج عمله كما أحاطته داخل عمله.

«تقول علب زجاج؟ انها علبة زجاج واحدة كبيرة.. نحن نتحرك داخلها، ولكننا لا نغادر.. نحن ننقل من طابق إلى آخر.. ولكننا لا نغادر»<sup>(١٤)</sup>.

هذا هو عالم المنفى الذي يصطدم به الفلسطيني خارج بلاده والذي يعبر عنه غسان بمرارة كبيرة.

وتتجه قصص غسان في السنوات التالية سنة ٦١، ٦٢، ٦٣ إلى داخل النفس الإنسانية لتعبر عن خلجاتها.

في سنة ٦١ م يكتب: في بيروت

- الأرجوحة /
- العطش /
- المجنون /
- ثماني دقائق /
- اكتاف الآخرين /
- السلاح المحرم /
- الصقر
- المنزلق /
- لو كنت حصاناً /
- نصف العالم /
- رأس الأسد الحجري /

وفي سنة ٦٢ م يكتب: في بيروت

- ابعده من الحدود /
- الأخضر والأحمر /
- لا شيء /
- ذراعه وكفه وإصابعه /
- الشاطئ /
- رسالة من مسعود /
- جحش /
- يد في القبر /

وفي سنة ٦٣ م يكتب: في بيروت

- جدران من حديد.
- كفر المنجم /

---

(١٤) غسان كنفاني، الاثر الكاملة، المجلد الثاني، ص ٤٩٤.

كثير من هذه القصص تصور حالة التمزق والوحدة التي تعانيها الشخصية الفلسطينية، حين ينقطع التواصل بينها وبين العالم.

في قصة (العطش) تعاني الشخصية إحساساً عميقاً بالوحدة، فهو مؤلف فاشل لم يستطع أن ينجح في عمله، ولم ينجح في تكوين علاقات مع الآخرين، وهذا ما جعله يستشعر الكتابة ويعترف بحاجته إلى المشاركة وإلى العلاقات الإنسانية.

ولو كان في الغرفة إنسان آخر لقال له متأففاً: «أريد أن أشرب» ليس من المهم أن تشرب.. المهم أن تجد من تقول له انك تريد أن تشرب.. انك ظامى»<sup>(١٥)</sup>.

وفي (الصقر): يرسم غسان عالمن: عالم أنيق مرتب، هو العالم الذي يعيش فيه المهندسون، وعالم إنسان بسيط كادح (جدعان) يرفض العالم الأول ويصر على بناء عالمه هو كما يفهمه ويرضاه.

لهذا يرفض «جدعان» أن ينام على غير سريره، يصر على العيش ضمن عالمه هو، يرفض النوم على السرير الأبيض الذي تغير أظفيتها باستمرار.

«ويبني لنفسه سريراً عجيباً من ثلاثة ألواح خشبية انتزعها من صندوق كبير ثم رفعها على ست توائم وشرى فوقها قطعة من جلد ماعز أسود»<sup>(١٦)</sup>.

كما أنه كان يرفض لبس البدة الأنيقة ذات الأزوار الصفراء الكبيرة، التناقض هنا بين الإنسان المستقل، صاحب العمل، وبين المستغلين الكادحين الذين يمثلهم جدعان.

إن جدعان رمز للإنسان الكادح، الذي يرفض عالم الاستغلال بطرقه الخاصة ويتوازي عالم جدعان (بدلالة الاسم) مع دلالة الصقر (نار).

ونار صقر شديد البأس توقف عن الاصطياد حين أحب غزالاً من الغزلان، كذلك نجد أن جدعان قد توقف عن الاصطياد حين أحب الفتاة ذات الشعر الأحمر.

يرفض جدعان هذا النوع من الحياة، لذلك فقد تركها وبدأ يرسم في مخيلته صورة عالم جديد كل الجدة.

إن هذا العالم البشع المقيت المستغل ليس الإنسان الفلسطيني الذي ينشد الحرية ويكره قيود السجن، يكره استغلال أخيه الإنسان.

ولم يتخل الكاتب في أي فترة من فترات حياته الأدبية عن الدعوة إلى المقاومة فنحن لنلعسها في كتابته خلال هذه السنين أيضاً.

في (السلاح المرمم) سنة ٦٦م يخطف (أبو علي) البندقية من الجندي الاجنبي كي يستخدمها في محاربة الضباع، ولم يكن خطف البندقية سهلاً إذ أن (أبو علي) بذل جهداً كبيراً في انتزاعها من يد الجندي، رغم تعبته الذي نسيه بمجرد تفكيره بامتلاكه بندقية، لكن الرجل لا يصل إلى بيته لأن لصين

(١٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص ١٨٥.

(١٦) المصدر نفسه، ص ٤٢٦.

تعرضاً له في الطريق وانتزعاً البندقية منه، ومات أبو علي.

مات بعد أن استمات في سبيل المحافظة على البندقية، مبيناً الطريق الذي يوضحه الكاتب والذي لا حياة للشعب الفلسطيني من غيره، طريق السلاح والمحافظة عليه أو الموت.

وفي (الأخضر والأحمر) سنة ١٩٦٢م يدعو إلى مقاومة الموت مهما كانت المقاومة هزيلة وصغيرة، ويعبر عن هذا من خلال الأسود الصغير الذي يولد في نفس اللحظة التي يموت فيها الشهيد.

انه لا يرى الموت فحسب لكنه يرى الحياة التي تنشق من الموت أيضاً، يرى ولادة الأمل من أعماق الهزيمة.

الليل يصاحب النهار والنهار سيشرق حتماً رغم ساعات الليل الطويلة. والقصة مقسمة ثلاثة أقسام: النزال، جدول الدم، الموت للنذ.

يصف القسم الأول في غنائية عالية النبرة ولغة شاعرية مصرع الشهيد. الشهيد الذي أحب الحياة ولم يشأ أن يموت، لكن الموت كان له بالمرصاد.

«لحظة موت واحدة ولكنها حاسمة ونهائية.. ولم يكن يعرف هو، انها واقفة هناك، بالانتظار، كان بينه وبينها يقف أيار»<sup>(١٧)</sup>.

ومع ذلك لم يستسلم للموت بسهولة فكان النزال بينهما الذي انتهى بانتصار الموت، لكن أيار كان ضخماً وكان كبيراً وكان قد صبح الطريق بالخضرة»<sup>(١٨)</sup>.

لقد استخدم غسان أيار كي يرمز إلى الحياة الكامنة في أعماق الموت ويشعرنا بحتمية ولادة النقيض.

ويولد النقيض في القسم الثاني (جدول الدم)، انه الأسود الصغير.

«ذلك انه في المكان الذي سقط فوقه الجبين، في الحفرة المدورة التي صنعتها السقطة، ولد طفل صغير»<sup>(١٩)</sup>.

ويشق الصغير طريقه بأظافره، كالديدنة.

«لا يلتفت إلى الوراء ولا يتطلع إلى فوق ولا يحول رأسه إلى الجوانب.. وكان يحس، فيما هو يشق طريقه المظلم، أقدام الناس فوق رأسه وتروح وتجيء فيشعر بأنه لوجرب أن يصعد إلى فوق إذن لديس كما تداس الخنافس»<sup>(٢٠)</sup>.

إنه التعبير الأدبي الجميل عن ولادة المقاومة وعن الموت الذي يلاحقها والذي يضطرها أن تبقى تحت الأرض حتى تتمكن من البقاء.

(١٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٣٥٤.

(١٨) المصدر نفسه، ص ٣٥٥.

(١٩) المصدر نفسه، ص ٣٥٦.

(٢٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٣٥٨.

وفي القسم الثالث (الموت للغد) دعوة للأسود الصغير أن يقف متحدياً فقد كبر الصغير وحن الوقت كي يثبت وجوده ويتنزع شرعية هذا الوجود.

«أيها الذي يعيش تحت أقدام الأقدام.. اكبر.. اكبر.. لماذا لا تكون نداءً قبل أن تموت؟»<sup>(٢١)</sup>.

وفي سنة ٦٥م تملن المقاومة عن وجودها، وتكون انطلاقة الثورة الفلسطينية المسلحة ويكتب غسان في هذه السنة:

(العروس / بيروت)

(الدكتور قاسم يتحدث لايقاً عن منصور الذي وصل إلى صفد)  
(أبو الحسن يقوص على سيارة إنكليزية)  
(الصغير وأبوه والمرتبنة يذهبون إلى قلعة جدين)  
ونجد في هذه القصص استمراراً لموضوعاته التي كتبها سنة ٥٦م، ولكننا نحسها أكثر نضجاً وأعمق زاوية رؤية.

في قصة (العروس)<sup>(٢٢)</sup> مواكبة خلافة لانطلاقة الثورة المسلحة سنة ٦٥م وليست مجرد إعلان أو دعاية عن هذه الثورة..

ولقد وجد غسان نفسه في هذه الثورة التي طالما بشر بولادتها، ورأى حتمية وجودها.

تبدأ القصة برسالة من الراوي إلى صديقه رياض يحدثه فيها عن «رجل طويل جداً، صلب جداً، لا أعرف اسمه، لكنه يلبس بدلة خاكية عتيقة، ويلوح لأول وهلة كأنه مجنون»<sup>(٢٣)</sup>.

النقط غسان هذا الارتباط بين الرجل الفلسطيني والبندقية وجسدها في القصة.

قابل الراوي هذا الرجل. الباحث عن عروسه، وأوصل إليه التأثير مما جعله بدوره يبحث عنها. أما حكاية الرجل فيلخصها لنا بالآتي:

بدأت قصته لا بد في يوم من أيام حزيران عام ١٩٤٨م، كان هذا الرجل فقيراً لا يملك ثمن البندقية، وعندما كان يسمع نبأ هجوم على موقع صهيوني يستعير بندقية من أحد ما مع تعهده بإرجاعها.

وحدث أن تمكن من الحصول على بندقية بجهد الخالص، كانت بندقية جميلة تضارع أجمل الفتيات، لكن الضابط بعثها إلى القيادة كي تتبين نوعها.

قاتل الرجل في سبيل أن لا تذهب البندقية وحدها إلى القيادة، وأراد أن يرافقها لكنه يحصل على وعد قاطع أن تعود له البندقية ومعها فشك جديد. تذهب ويبقى الرجل منتظراً عروسه.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٣٥٨.

(٢٢) نشرت هذه القصة للمرة الأولى في ٦٥/١/٢٩ في «ملحق فلسطين» الذي كان يصدر عن جريدة المحرر البيروتية، ثم أعيد نشرها في مجموعة «عالم ليس لنا»، (١٩٦٥م).

(٢٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٥٩١.

يهاجم الصهاينة القرية، ويحتلونها، لكن رجال القرية يستردونها من الصهاينة ويعود الهجوم، كل هذا يحدث وهو مجرد من سلاحه.

يحن الرجل ويمضي أيامه يحنّاً عن البندقية إلى أن يجدها مع رجل دفع ثمنها مائة جنيه. أخذها من رجل عجوز مهراً لابنته.

ترك العاشق عروسه مرغماً لرجل ضحى بابنته في سبيل البندقية. ونعرف أن القرية قد عادت إلى أهلها بسواعد رجال القرية للمرة الرابعة. ويدعون الراوي جميعاً أن نبحث: «ولكن يا عزيزي رياض لماذا لا تفتش معي عن ذلك الرجل؟ انه رجل طويل جداً، صلب جداً، لا أعرف اسمه ولكنه يلبس بذلة خاكية قديمة، ويبدو كأنه محاط برذاذ مضيء، ويلوح لأول وهلة، حين يستوقفك ليسالك: «هل رأيت العروس؟» يلوح كأنه مجنون. ابحث معي عنه، حيث أنت. فلدي أخبار جديدة عن العروس»<sup>(٢٤)</sup>.

يريد غسان أن يبشر الرجل انه سيستطيع أن يجد عروسه الآن، وحين يبشر غسان ذلك الرجل فإنه يبشر الشعب الفلسطيني بوجود البندقية المقاتلة.

إن العروس موجودة الآن في مخازن الثوار الذين انطلقوا في الفاتح من يناير عام ١٩٦٥ استجابة لأعق ما في هذا الشعب من آماني وآمال.

ونلاحظ تكثيف الأحداث في القصة، مما يجعل للقصة قيمة فنية كبيرة.

«إنها تقدم الملحمة الفلسطينية والبطل الفلسطيني ممثلاً بالعاشق وشاري البندقية ورجال القرية والآلاف غيرهم لا يظهرون في القصة»<sup>(٢٥)</sup>.

لقد هزموا، كما يبين الكاتب، في قصة سابقة على يدي القيادة (ورقة من الطيرة)<sup>(٢٦)</sup> لكنهم بقوا صامدين في عشقهم، في بحثهم عن العروس، عن قيادة حكيمة يتقون بها ويلتفون حولها.

تمثل قصة غسان (العروس) إحدى العلامات الهامة على تحول غسان إلى رؤية أكثر واقعية إلى اتجاهه نحو التعبير عن ارتباطه بالفكر الجديد، ذلك الفكر الذي جعله لا يلمس الجرح فحسب، بل يغوص إلى أعماق المأساة غير متّاب يكتشف جذورها. ويرى الأمور في ترابطها الماضي مع الحاضر ثم المستقبل. ويستمر غسان في السنوات التالية في الكتابة الواقعية فيكتب سنة ١٩٦٧م:

الصغير يذهب إلى المخيم - آذار.

الصغير يكتشف أن المفتاح يشبه الغاس - أيار.  
وسنة ٦٨م:

مدخل كتب في كانون ١ - ٦٨م

صديق سلمان يتعلم أشياء كثيرة في ليلة واحدة

حامد يكف عن سماع قصص الأعمام

/ شباط

/ شباط

(٢٤) المصدر نفسه، ص (٦٠٦).

(٢٥) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص (١٠١).

(٢٦) كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (٦٠٦).



وسنة ٢٠١٩م:

كان يومذاك طفلاً

/ بيروت آيار

لقد جاءت هزيمة سنة ١٩٤٧م كي توضح الطريق أكثر أمام الإنسان الفلسطيني، جاءت لتبين أهمية الارتباط بالماضي الايجابي وضرورة تحطيم الارتباط بالماضي السلبي. في قصة (حامد يكف عن سماع قصص الأعمام) / شباط ١٩٨٠م.

يفقد حامد سمعه بسبب الدوي الراعد المتسبب عن القذيفة التي أطلقها عن قرب على دبابة العدو ويذهب بعد انتهاء مهمته مع صاحبيه أسعد والراوي إلى بيت الراوي. هناك كان عم الراوي يزور البيت، وتحدث كثيراً عن الحذر والخوف وكل ما يدعو إلى إحباط الهمم، توجه بالحديث إلى حامد، لكن حامد لم يسمعه. لم يكن ليسمع سوى صوت واحد: الدوي الذي لا يهدأ، الصوت الوحيد الذي يطمر كل ما عداه ويذقنه<sup>(٢٧)</sup>.

حامد، رمز الفلسطيني الثائر، ينهي هذا ارتباطه بالماضي السلبي، الماضي الذي يشل الإنسان عن التقدم إلى الامام ويتحدث دائماً عن الحكمة ووجوب الحذر والانتظار. ولقد اختار الكاتب الصمم لكي يرمز إلى تحطيم الرابط المتخاذل الضعيف مع الماضي كي يستطيع الفلسطيني أن يغير واقعه دون أية عوائق. أما شخصية الراوي فهي تقنية يلجأ إليها كثيراً، يريد بواسطتها أن يبشر ويعظ ويصوغ الشعور بالموقف في أسلوب شعري ثابت.

### التحليل الموضوعي:

عندما نقرأ قصص غسان القصيرة قراءة تحليلية دقيقة، ترسم أمام أعيننا موضوعات أساسية شغلت ذهن الكاتب فعبّر عنها من خلال القصة القصيرة.

(١) نجد أن الأرض الفلسطينية قد شكلت محوراً لأعمال غسان القصصية كلها. حمل غسان بلاده بين ثنايا جلده، صورها معتمداً على ذكرياته شبراً شبراً، صور اغتصاب الأرض ثم خروج الشعب من هذه الأرض ومعاناته المترتبة على خروجه. المعاناة في الخيمة والمعاناة في المنفى.

وحين صور نضال الشعب الفلسطيني فقد جسّد لنا هدف هذا النضال وهو استعادة الأرض الفلسطينية المغتصبة أو الموت دونها.

ونجد كتاباته الأولى التي تصور النكبة الفلسطينية وفقدان الأرض مشبعة بالرومانسية، والمصراخ والخطابية أحياناً، ولكنها لا تلبث أن تخرج منها إلى رؤية أكثر نضجاً بعد ذلك.

تظهر هذه البدايات واضحة في قصة (أرض البرتقال الحزين)<sup>(٢٨)</sup> حيث يسجل واقع الهزيمة المر ثم الاحساس بالهزيمة والعار من جراء الهزيمة.

في القصة، هناك ذكرى جميلة مؤلة تفرغ رأس الراوي باستمرار، هي ذكرى الأرض التي عاش فيها مع عائلته ثم اضطر إلى تركها والنزوح عنها.

(٢٧) غسان كتفاني، الأثر الكاملة، المجلد الثاني، ص ٧١٢.

(٢٨) غسان كتفاني، الأثر الكاملة، القصص القصيرة، ص (٢١٩).

والراوي هو الأخ الأكبر لأسرة كبيرة، يتوجه إلى الأسرة جمعياً بالحديث، وأحياناً يتوجه إلى الأخ الأصغر مذكراً إياهم بواقعهم السابق. وحديثه يضع القضية بوضوح أمام العيون: كيف يمكن أن يتحول الإنسان إلى لاجئ.

«في رأس الناقورة وقفت سيارتنا بجانب سيارات كثيرة، وبدأ الرجال يسلمون أسلحتهم إلى رجال الشرطة الواقفين لهذا الغرض، وعندما أتى دورنا ورأيت البنادق والرشاشات ملقاة على الطاولة، ورأيت صف السيارات الكبيرة يدخل لبنان طواوياً معارج طرقاتها ممعناً في البعد عن أرض البرتيال أخذت أنا الآخر أبكي بنشئج حاد. كانت أمك ما زالت تنتظر إلى البرتيال بصمت. وكانت تلتصع في عيني أبك كل أشجار البرتيال التي تركها لليهود، كل أشجار البرتيال النظيف الذي اشترأها شجرة شجرة، كلها كانت ترتسم في وجهه، وترتسم لماعة في دموع لم يتمالكها أمام ضابط المخفر، وعندما وصلنا صيدا في العصر، همرنا لاجئين» (٢٩).

ثم يصف الشعور العميق الخزي الذي يصيب الأب والانهيار الشديد الذي يحس به حين يشعر أنه لا يستطيع أن يعول أسرته حتى أنه يفكر لحظة في التخلص منهم ثم التخلص من حياته.

«أريد أن أقتلهم أريد أن أقتل نفسي، أريد أن أنتهي، أريد أن...» (٣٠).

كان الأب يضع المسدس الأسود على الطاولة وإلى جانبه برتقالة.

هذه البرتقالة هي التي تبشر بالأمل رغم جفافها ويوبسها، أنها الذكرى المرة الجميلة، في نفس الوقت، ذكرى الأرض واغتصابها في نفس الوقت.

وفي قصة (أبعد من الحدود) (٣١) سنة ٦٢م، يمتلئ الخطاب الذي يلقيه الشاب الهارب من السجن أمام الرجل الهام بالصراخ، صحيح أنه صراخ يحوي بعض الحقائق لكنه يأتي وكأنه خطبة سياسية، منشور ثوري، لكنه لا يمكن أن يكون قصة فنية لها قيمتها.

«سيدي ان مؤسستنا تقدم خدمات أخرى لا يحصيها العد... نحن مثلاً أكثر جماعة ملائمة من أجل أن تكون مادة درس للبقية.. الأحوال السياسية مستعصية صعبة؟ إذن، اضرب المخيمات اسجن بعض اللاجئين، بل كلهم إن استطعت اعط مواطنك درساً قاسياً دون أن تؤذيهم.. ولماذا تؤذيهم إذا كان لديك جماعة مخصصة تستطيع أن تجري تجاربك في ساحاتها؟» (٣٢).

تلمس الخطابية والمباشرة في كلمات الشاب الهارب السابقة، ان غسان يشرح حالة الفلسطينيين الناتجة عن تشريدهم، وبين حالة الحصار الشديدة التي فرضت عليهم، كل ذلك من خلال كلمات واضحة كان يمكن أن يكتبها في مقال أسبوعي من مقالاته الصحفية.

وتبين المباشرة الشديدة من خلال وصفه المقارن بين الرجل الهام الذي يشرب الشاي ويستمتع بالدفء مع أفراد أسرته والشاب الهارب الذي يرتعش من البرد ولا ينتعل حذاءً يدق قدميه.

(٢٩) غسان كنفاني، الأثر الكلمة، القصص القصيرة، ص (٢٦٧).

(٣٠) المصدر نفسه، ص (٣٧٤).

(٣١) المصدر نفسه، ص (٢٧٥).

(٣٢) المصدر نفسه، ص (٢٨٦).

يعلن الشاب هذه الحقيقة من خلال خطابه أمام الرجل الهام:

هذه صوت أسناني تصطك من شدة البرد يا سيدي، لا تخف أنا لا أحمل سلاحاً إذا كنت تعتقد أن أسناني ليست سلاحاً. أن ساقاي عاريتان ممزقتان لأنني قفزت من نافذته»<sup>(٣٣)</sup>.

هذه الحقائق التي يقولها الكاتب تشعرنا بتسطح القصة. ونحن نقارن بين هذه القصة وقصة أخرى لنفس الكاتب (ثمانى دقائق)<sup>(٣٤)</sup> نحس الفارق الكبير بين أس المسائل من خلال الحدث وتطوره ومن خلال رسم الشخصية وبين أن يقولها الكاتب على لسان أبطاله.

في (ثمانى دقائق) نحس المقارنة بين الإنسان الكادح المستغل والإنسان المستغل اعمق وأنضج، إذ أننا من خلال سير الحدث نبداً في تلمس موقف الشخصية إلى أن نتكشف تماماً عند نهاية القصة.

حين يستخدم السيد علي تيسير في خدمة تشكل خطراً على حياة تيسير. نبداً تلمس الموقف والتفكير الذي يميز شخصية السيد علي: يتبين موقف الإنسان المستغل الذي لا يهتم إلا براحة الشخصية وبما يدخل البهجة على قلبه دون أي اهتمام بالإنسان الذي يمكن أن يدفع حياته ممناً لراحته.

وحين يفكر تيسير في الشرفة التي سيقفز عليها، والتي يمكن أن تؤدي إلى رفاقه، ويفكر في نفسه وفي الليرات التي يمكن أن يكسبها ممناً لهذه الخدمة والتي يمكن أن يسعد بها شقيقته. يتضح موقف تيسير من هذا العالم، موقف الإنسان المستغل الذي يفكر بصمت في وضعه وفي قهره.

(٢) عانى الفلسطيني طويلاً واقع التشرد واللجوء وكل ما نجم عن ذلك من يؤس لكن هذا البؤس ليس سائناً، يلتقط الكاتب بذرة الايجابية ويصورها في حالتها الجينية هذه.

ويتبدى هذا في قصة مميزة من قصصه (كحك على الرصيف)<sup>(٣٥)</sup>.

إن حميد في القصة ليس إلا نموذجاً لآلاف من الأطفال الذين سلكوا طريق الرجولة منذ الصغر.

لقد احتك حميد بالحياة احتكاكاً قاسياً، جعله قادراً على التصدي لها، وجعله راعياً في الاحتفاظ بحياته الخاصة التي يعتقد أنها الشيء الوحيد الذي يملكه، ولذلك لجأ إلى شبكة أكاذيب حتى لا يقر بواقع لا يرضاه لنفسه.

دكت أحس أنني أدرس أطفالاً أكبر من أعمارهم، أكبر بكثير، كل واحد منهم كان شريراً أنبعث من احتكاكه القاسي بالحياة القاسية، وكانت عيونهم جميعاً تنوos في الصف كنوافذ صغيرة لعوالم مجهولة، ملونة بالألوان قاتمة، وكانت شفاههم الرقيقة تنطبق بإحكام كأنها ترفض أن تنفجر خوفاً أن تنطلق شتائم لا حصر لها دون أن يستطيعوا ردها، كان الصف إذن عالماً صغيراً، عالماً من يؤس مكم ولكن بؤس بطل»<sup>(٣٦)</sup>.

(٣٣) المصدر نفسه، ص (٢٨٠).

(٣٤) المصدر نفسه، ص (١٩٧).

(٣٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٨١).

(٣٦) المصدر نفسه، ص (٨٦).

هذا البؤس البطل الذي يصفه غسان، هو العلامة على الاتجاه الذي يسلكونه، والذي هو طريقهم الوحيد إلى الخلاص، إلى حل مشاكلهم، إنه طريق الثورة القادمة ولا ريب، والتي بشر بها غسان.

يعمل حميد في الليل كي يوفر قوته في النهار، وهذا أمر ضروري في زمن الاشتباك، ليس الاشتباك في ميدان القتال الذي هو مؤقت، بل انه الاشتباك المستمر من أجل توفير اللقمة في (الصغير يذهب إلى الخيم)<sup>(٢٧)</sup>، كان الجوع هو الهم اليومي الذي يسميه الصغير: زمن الاشتباك.

«كنا نقاتل من أجل الأكل، ثم نقاتل لنوزعه فيما بيننا، ثم نقاتل بعد ذلك»<sup>(٢٨)</sup>.

في القصة صراع مستمر من أجل البقاء، الفضيلة الأولى التي يسعى الجميع إلى تحقيقها. القاص الصغير وعصام يذهبان إلى سوق الخضار للم باقيا الفواكه والخضروات. والجد يهتم بقراءة الجريدة وهو لا يعرف القراءة فيسرق خمسة قروش من أي جيب كي يشتري واحدة يدفعها لمن يعرف القراءة كي يقرأها له.

وحين يعود الصغير وعصام إلى البيت يلقيان بما معهما للأسرة التي تنتظر، وذات مرة رأى الصغير ورقة نقدية من فئة الخمس ليرات تلمع إلى جانب حذاء عصام الذي رآها بعده في نفس اللحظة. ركض عصام بالثروة الكبيرة التي يملكها، وأحس أن العالم كله يركض وراءه. ولم يسلك طريقه العادي للعودة، إنما غير طريقه بحسه الطفولي خوف أن يكون هناك من يلحقه.

وحين وصل البيت، كان الجميع متحيزين بانتظاره، كل يريد الخمس ليرات أو نصفها، ويدات المعركة التي لم يكن لها سوى هدف واحد، ولكن الطفل قاوم الضربات:

«لكنهم لم يكونوا يعرفون حقاً معنى أن يكون الطفل متمسكاً بخمس ليرات في جيبه زمن الاشتباك»<sup>(٢٩)</sup>.

إنها رمز لثروة أكبر، ولم تكن أهميتها أبداً في قيمتها المادية، كان يحس الصغير وهو يملكها أن بيده مفتاحاً للخلاص وأنه يفقد أنها سيفقد الأمل الذي تمثله النقود.

«والقصة ليست من أبرد ما كتبه غسان من الزاوية الفنية فحسب بل إنها أشد قصصه طواعية لابرز فكرة النسبية في العلاقات»<sup>(٤٠)</sup>.

لقد تغيرت علاقة الصغير بأمله منذ هذه الليرات الخمس، أصبح يحس بشيء خاص به يزرع في نفسه الأمل، كما أحس الأمل أن كلاً منهم يمكن أن يحقق أملاً خاصاً به من خلال ليراته هو.

وحين حصلت حادثة للصغير ودخل المستشفى، لم يجد الليرات وقت صحوته ومع ذلك لم يغضب، كان قد أتى دور عصام ليحس بالأمل.

(٢٧) المصدر نفسه، ص (٧١٣) سبق أن نشرت هذه القصة تحت عنوان «زمن الاشتباك».

(٢٨) المصدر نفسه، ص (٧١٦).

(٢٩) المصدر نفسه، ص (٧٢٣).

(٤٠) إحسان عباس، شؤون فلسطينية (١٢) الجسور والعلاقات في قصص غسان، ص (١٤١).

ولم أكن غاضباً لأنه كان ملهياً وأنا أنزف دمي بأخذ الليرات الخمس»<sup>(٤١)</sup>.

(٣) حين يغترب الفلسطيني عن وطنه ويعيش في المنفى تمتلكه أحاسيس الحنين الجارف إلى الوطن، ويتكشف الوهم الكبير الذي عاشه وهو يحلم بالثروة والجاه والراحة في غير بلاده.

المنفى معادل للمعاناة الشديدة في قصص غسان كنفاني، هذه المعاناة تدفع بعض الفلسطينيين باتجاه الفعل. باتجاه تحطيم الوهم وحمل البندقية. وتدفع البعض الآخر باتجاه الموت.

في (لؤلؤ في الطريق)<sup>(٤٢)</sup> وصف لحياة المنفى بقساوتها ويشاعتها، حياة الركض في سبيل القرش، هذه الحياة التي لا ترحم أحداً، أما أن يلحق المرء بعجلتها الدائرة بجنون أو تقتله وتطحنه.

يسافر سعد الدين إلى الكويت طامحاً طموحاً لا حد له في الربيع المادي. وينزل ضيفاً عند صاحبه حسن، لكن سعد الدين لم يكن مؤهلاً بما يمكن أن يكفل له الربيع المادي الذي يطمح في تحصيله. ويحاول حسن أن يبين لسعد الدين صعوبة بحثه، وأن يقنعه بالرجوع إلى بلده.

وقلت له في مرة أن العجلة تدور هنا شرسية إلى حدود أسطورية، وأنها لا تهتم بالإنسان الفرد على الإطلاق، وأن الجوع بالنسبة للبذخ المائل لا يمكن أن يكون إلا منظراً سلبياً فحسب، وأن الناس هنا يركضون وراء القرش إلى حد أنهم لا يلتفتون خلفهم كي يشاهدوا الزاحفين»<sup>(٤٣)</sup>.

لكن سعد الدين لا يقتنع ويصمم على المضي في البحث، وحين تقارب نقوده على الانتهاء يلجأ إلى وهم آخر، يشتري محارات بكل ما تبقى معه من نقود متصوراً أنه سيلقي لؤلؤة حقيقية كبيرة تعوض عن كل معاناته، لكن المحارات كانت فارغة.

تابع سعد الدين الرجل وهو يفتح المحارات وكأنه يتابع آخر أمل له في الحياة. وحين تبقت محارة واحدة كان قد وصل إلى حافة الهاوية، ولم ينتظر حتى يفتح الرجل المحارة الأخيرة، سقط على وجهه ميتاً، انه المنفى بكل وحشيته، المنفى الذي يجابه الفلسطيني بواقعه اللاإنساني، وحين يضع الفلسطيني أمله وحياته كلها فيه يقتله دون رحمة وينتصر عليه، أما حين يترك الفلسطيني المنفى دون أسف ويتجه نحو البندقية فإنه يكون المنتصر لنفسه على المنفى.

(٤) «لم يكن الموت بالنسبة لكنفاني مغامرة تعاش، أو أحاسيس نادرة تقتنص بقدر ما كان معشعشاً في نسيج حياته الشخصية بصورة جعلت منه شيئاً أليفاً، هذه الالفة جعلته يتخطى الذاتية في معالجته لقضية الموت وأن يطرحها جزءاً من نسيج العمل الفني، دون أن تفرض عليه من الخارج»<sup>(٤٤)</sup>.

كانت القضية الفلسطينية أساس كتابات غسان كنفاني، وكان الموت مرتبطاً بهذه القضية باستمرار.

أدى وجود الفلسطيني في المنفى إلى موته، وأدى حمل الفلسطيني البندقية إلى موته، لكن طعم

(٤١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القمص القصيرة، ص (٧٦٦).

(٤٢) المصدر نفسه، ص (١٥٣).

(٤٣) المصدر نفسه، ص (١٥٨).

(٤٤) بلال الحسن، شؤون فلسطينية، عدد (١٣)، غسان والموت، ص (١٥٠).

الموت لم يكن واحداً أبداً.

هناك قارئ كبير بين الموت الذليل على (مريز رقم ١٢) أو على كومة نفايات وبين الموت المشرف في ميدان القتال أو فوق (المدفع) لحظة النزال. في (موت سرير ١٢)<sup>(٤٥)</sup> يموت المريض (محمد علي أكبر) دون أن يحس بموته أحد. مات رقماً مهملاً كما عاش رقماً مهملاً في مستشفى من مستشفيات الكويت، بعد أن فشل في الحصول على الإرباح التي كان يحلم بها.

ولم يكن إلى جانب المريض وهو يموت سوى صندوق كان يصاحبه في حله وترحاله. هذا الصندوق الذي يحمل دلالة مزدوجة.

انه رمز للوهم الكبير في الحصول على ثروة كبيرة كما تبين من قصة الراوي المتخيلة عن الصندوق، وهو رمز للفقر والمرارة في الحقيقة دون أوهم.

وفي (لؤلؤ في الطريق) يموت سعد الدين مئة حقيرة بشعة في المنفى، حين يكشف الوهم الكبير الذي عاشه.

لكننا نجد طعماً آخر للموت في (الصغير وابوه المرتينة يذهبون إلى قلعة جدين) انه الموت في سبيل القضية، الموت في ساحة القتال.

وفي (المدفع)<sup>(٤٦)</sup> تلمس الموت المشرف لحظة القتال:

أحضر سعيد الحمضوني إلى قريته رشاشاً من طراز (الماشينغن) اشتراه من يافا، وكانت القرية بحاجة ماسة إلى هذا السلاح، وعرف سعيد حاجة القرية وأصبح اسم سعيد مقترناً بالمدفع، وأصبح وجوده ضرورياً للمدفع، وكأنه أصبح أداة من أدوات المدفع.

يتقدم اليهود باتجاه القرية بينما المدفع مصاب بالعطب، ويفكر في طريقة تجعل المدفع ينطلق ويقترح على أحد رجاله:

«سأشدد الماسورة إلى بطن المدفع بكفي، وحاول أن تطلق.. لا يوجد أية دقيقة لتضيق في الكلام.. دعنا نجرب»<sup>(٤٧)</sup>.

وتقترب نهاية سعيد مع إطلاق المدفع، ولكنها النهاية المشرفة التي يتوق إليها الفلسطيني.

«شعر بأنها النهاية.. نهاية تأتي إليها طويلاً وما هي ذي تتقدم إليه بتؤدة، كم هو بشع الموت.. وكم هو جميل أن يختار الإنسان القدر الذي يريد»<sup>(٤٨)</sup>.

لقد مات سعيد باختياره، ليس كمأ مهملاً، إنما كان يؤدي أعظم الخدمات لشعبه، كان يضحي بحياته ويموت لتعيش القرية وتبقى الأرض.

(٤٥). غسان كنفاني، الأثر الكاملة، القصص القصيرة، ص (١٢٥).

(٤٦). المصدر نفسه، ص (٨٠٣).

(٤٧). المصدر نفسه، ص (٨٠٩).

(٤٨). المصدر نفسه، ص (٨٠٩).

(٥) إذا رجعنا إلى تاريخ الشعب الفلسطيني وجدنا السلاح جزءاً أساسياً من تاريخه حين يريد العدو أن ينتزع أرضه يلجأ إلى تجريدته من سلاحه، وحين يسعى إلى تدجينه يلجأ إلى سحب سلاحه أيضاً. لذلك يعي الفلسطيني معنى أن يكون لديه بندقية، ويعي أيضاً معنى حرمانه منها.

تحركات قوى التغيير في الشعب الفلسطيني كي تحصل على السلاح وتحمله ثم لتعلن عن وجودها سنة ١٩٥٠م وتصبح واقعة وتمتد في التأثير سنة ١٩٧٠م بعد الهزيمة. صوّر غسان كنفاني عشق الفلسطيني للبندقية عبر المراحل المختلفة التي مر بها. صوّر العشق ما بين الفلسطيني والبندقية ما قبل سنة ١٩٥٠م وتنبأ أن المحب الحقيقي لا ينسى حبيبته، وحين يفقدها لا بد أن يسعى لاستردادها مهما طال الزمن.

وحين انطلقت الثورة الفلسطينية سنة ١٩٥٠م وامتد تأثيرها وظهرت بشكل علني بعد سنة ١٩٧٠م، واكب غسان هذه الانطلاقة التي طالما بشر بولادتها.

ففي (عن الرجال والبنادق)<sup>(٤٩)</sup> تصوير لتاريخ الشعب الفلسطيني من سنة ١٩٣٦ - سنة ١٩٨٠م، ان رؤية الكاتب السياسية جعلته يدرك مهمته ككفنان.

لقد هزمت الثورة سنة ١٩٣٦م لكنها كانت هزيمة مؤقتة، كانت وقفة من أجل النهوض الجماهيري العام بعد ذلك، ثم انها أثبتت فشل القيادة الفلسطينية والعربية والاقطاعية في تحمل مسؤولياتها تجاه الثورة.

يمسك الكاتب بخيوط الواقع بشكل دقيق أمين ويجسده، من خلال شخصيات القصص القصيرة الأساسية:

الصغير منصور، الخال، الأب، قاسم، ثم البندقية حيث نجدها شخصية خامسة لها وجود فعلي مثل وجود الشخصيات جميعها في القصص.

يركز الصغير منصور على شيء واحد، ضرورة حصوله على سلاح من أجل قتال أعدائه، انه لا يفلسف الأمور ولا يستطيع ذهنه الصغير أن يجد جواباً لأسئلة عنها، كل ما يعرفه أن هذه الأرض غالية وعزيرة وأنه يجب أن يذود عنها بكل إمكانياته.

خال منصور شخصية مؤمنة بسلاحها حتى لو كان قديماً، ولبنديته .

ولقد عامل خاله البندقية كما كان يعامل أشجار حقله الصغير، يقصص عروقتها، يسلخ فروعها منها ليطعم فروعاً أخرى، يرقعها ويشد بها ويملا نواقصها حتى تعود فتبدو كتلة واحدة من جديد<sup>(٥٠)</sup>.

أعار بندقيته لابن أخته منصور، الذي يحس البندقية مستريحة فوق فخذه «مثل شيء أسطوري يبعث في صدر الإنسان اطمئناناً مجهولاً»<sup>(٥١)</sup>.

أما الأب فهو رغم تعنيف لولده على الذهاب للقتال من بلد إلى أخرى لكنه يستأجر بندقية ويذهب

(٤٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (١٠٧).

(٥٠) المصدر نفسه، ص (٦٣٦).

(٥١) المصدر نفسه، ص (٦٣٤).

مع رجال القرية كي ينصبوا كميناً للانجليز ويفشل مع رفاقه بسبب سوء تخطيطهم ويشحبون. بينما يلاقي الأب مصرعه. انجب الأب ولدين: منصور وقاسم.

منصور الابن الحقيقي للأرض، لم يتلوث بقيم أخرى غير قيمة الأصلية: الاعتزاز بالأرض والدفاع عنها.

قاسم، الفلاح الذي عاد طبيياً، والذي خيب أمل والده في فتح عيادة في قريتهم وفضل الذهاب إلى المدينة حيث الرزق واليهوديات.

ويستشهد الأب بعد فشل الهجوم في موقعة جديدة حيث كان يحلم ببندقية في الهجوم يهديها لولده منصور ليلة عرسه.

ولقد انتفضوا جميعاً معاً، الشجرة والرجل و«المارتينة»<sup>(٥٢)</sup>، من وراء غيش المطر الغاضب ودموعه خيل لمنصور أنهم معاً، ليسوا سوى جثة هامة<sup>(٥٣)</sup>.

لقد هزم الفلسطينيون في حرب ١٩٤٨م، لكن الارتباط العميق بين الشجرة والرجل والمارتينة تجعل مواصلة الكفاح المسلح أمر حتمي مهما طال الزمن.

نجد المادة الخصبة للثورة وهم الفلاحون احياء في شخصيات القصص جميعها، اما القيادة فهي غائبة تماماً، كما وقع في تلك الفترة من تاريخ الشعب الفلسطيني وهنا تتجلى أمانة الكاتب للواقع.

قام الفلاحون أساساً بقتال البريطانيين والصهاينة معاً ببطولة نادرة، أما المثقفون فلم يكن لهم الدور عينه، نجد المثل الحي لهم هو الدكتور قاسم.

### الشخصية في كتابات غسان القصصية:

ان فهم الكاتب لدور الشخصية في قصصه القصيرة، لا يختلف عن فهمه لها في رواياته، إلا بمقدار اختلاف تقنية القصة القصيرة عن تقنية الرواية.

فالقصة القصيرة لا تتسع لتفاصيل حياة الشخصية، ولا تسمح بسرد أحوار مطولين. ذلك وأن القصة القصيرة لحظة إضاءة مركزة تركيزاً بالفا لموقف أو شخصية<sup>(٥٤)</sup>.

ونجد ان الأساس في رسم الشخصيات ليس رسم النماذج المحددة كما وجدنا في الروايات، بل اننا أمام شخصيات متفردة، في القصة القصيرة، تمثل قطاعات مختلفة من قطاعات الشعب الفلسطيني، تصور تصويراً يعتمد على تجسيد ما هو جوهري أو رئيسي في شخصية هذا الشعب.

وكما يقول ماركس «ان الفن لا يكون صادقاً إلا عندما ينقل نقلاً حياً ما هو جوهري وقانوني في

(٥٢) المارتينة تعني البندقية، في تلك الفترة.

(٥٣) غسان كتفاني، الأثر الكملة، القصص القصيرة، ص (٧١٠).

(٥٤) عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ (الرؤية والاداء) (١)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ٥٠.



الموضوع أو الظاهرة ويعبر عن نواحيها الرئيسية»<sup>(٥٥)</sup>.

وحين نتتبع شخصيات غسان في قصصه نجد انها تنحصر في نماذج محددة:

- النموذج المنكسر (الهارب).
- النموذج المتمرد.
- النموذج الايجابي.

اما النموذج المنكسر فهو النموذج المتعلق بالماضي تعلقاً مرضياً، كما سنرى، وهو نموذج يهرب من واقعه البائس إلى واقع يتخيل انه أفضل، لكنه لا يصطدم بغير اليأس والموت.

في قصة (منتصف أيار): نتعرف على أحداث القصة من خلال شخصية الراوي. يبعث الراوي رسالة إلى صديقه الشهيد، يحملها صديق أحاسيسه، وصدق ندمه، ويستخدم أسلوب «الإضاعة الخفية» كي نتعرف على شخصية الشهيد، الذي يجسد نموذجاً مقابلاً لنموذج الراوي، وبذلك نعيش مع الماضي لحظات كي نتضح لنا شخصية الراوي كما أراد لها أن تتضح.

كما انه يستخدم الحوار القصير كي يكشف لنا عن شخصية صديقه بشكل أوضح ويتقاطع الحدث مع الحوار كي يسهما معاً في توضيح مواقف الشخصية، لتكون أقرب إلى فهم سلوكها.

الحدث الذي يرويهِ الراوي، كان له أبلغ الأثر في نفسيته بعد ذلك.

كان الصديقان يتعلمان استخدام الأسلحة، وكانت أهدافهما علب الاطعمة المحفوظة الفارغة.. وصفائح الزيت العتيقة، لكن الهدف تغير بعد ذلك، لقد اقترح الصديق أن ينتقما من قط سرق زوج حمام من البرج.

ويبادر الصديق إلى ضربه بالنار لكنه يخطئ الإصاصة، مما يجعل الراوي يجرب حظه معه: «انني اذكر كيف صويت إلى رأسه... وحينما رأيته مقعياً على السور من خلال انفراج علامة التصويب في مقدمة بندقيتي، شعرت برجفة... واضطرب التصويب لفترة.. كانت عيونه تحرق - ما تزال - حواله جزع ودهشة.. بينما أخذ ذيله يضرب الأرض بانتظام وأذناه تنتصبان وتميلان بحثاً عن الخطر.. وفي لحظة ثانية رأيته تماماً وفي منتصف علامة التصويب فضضعت الزناد.. لقد لطمته الرصاصة في وجهه.. فانقلب وتشنجت أرجله في الهواء، تتحرك راجفة.. ثم هوى إلى جنبه وأخذ الدم يتدفق.. وقدنتي إليه، وقلبت بمقدمة سلاحك.. وهتلت.

- إصاصة رابعة.. في منتصف رأسه.. لقد قطعت سلسلة أفكاره.

ولكنني قد بدأت أتقيأ.. ثم لُزمت الفراش أكثر من اسبوعين»<sup>(٥٦)</sup>.

يسوق الكاتب هذه الحادثة ليكشف ببراعة عن التقابل بين الشخصيتين ثم مهد للحدث الأكبر الذي يسوق لاستشهاد الصديق وندم الراوي.

يقف الصديقان أمام مهمة كبيرة، الهجوم على مستعمرة، لكن العدو يفاجئهما. ويستطيع أن يرمي قنبلة يدوية فوقهما.

(٥٥) جماعة من الاساتذة السوفييت أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ج ١، ط ٢، ١٩٧٨م، ص (٢١٤).

(٥٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص ٧٣، ٧٤.

ويدعوه صديقه إلى قتل اليهودي إذ أن رصاص مشطه كان قد علق، لكن الراوي يجبن في تلك اللحظة كما جبن قبل ذلك عندما قتل القط.

«وانجلي الدخان.. كان ما يزال واقفاً هناك يحمل قبيلة ثانية ويفتش بين الزرع عنا ورايته من خلال علامة التصويب يقف هناك.. بعيون مذعورة.. ومرت لحظات دون أن يستطيع اصبعي شد الزناد.. كنت ارتجف.. وبقي الهدف واقفاً في منطقة تصويبي كنت أشاهده من خلال أداة التصويب.. ومن خلال هذه الأداة شاهدته يكتشفك.. ويلقي فوقك بقنبلة الثانية، ويولي الادبار»<sup>(٥٧)</sup>.

إن الحوار الذي يتقاطع مع الحدث يجعلنا نحس بالشخصية إحساساً أقرب إلى تمثيلها فالشخصية تحمل عارها، وتجتر ندمها، دون أن تتخذ موقفاً إيجابياً يقتل هذا الندم.

والماضي هنا سلبي بالنسبة إلى الشخصية يجعلها تكتفي بتعذيب نفسها باجترار الذكريات.

وفي (موت سرير رقم ١٢) نجد الراوي يتحدث ويروي لنا الأحداث متخذاً من رسالته إلى صديق أسلوباً يشبه أسلوبه في قصته السابقة.

يكتب الراوي لصديقه لأن صديقه هذا يذكره بالموت، والموت مسألة كبرى يجابهها الراوي حين يكون مريضاً في مستشفى.

وبينما نذكر أن الراوي في القصة السابقة كان يستخدم الإضاءة الخلفية لحدثنا عن الماضي نجد الراوي هنا يسرد لنا الأحداث الحاضرة في رسالته لصديقه.

يبدأ من لحظة موت الشخصية التي يحدثنا عنها، لأن الكاتب ليس مشغولاً بالحدث نفسه ولا يريد من القارئ أن يتتبع القصة ليعرف نهاية الحدث.

لقد مات المريض محمد علي أكبر «سرير رقم ١٢» ولا يبدو أن في الحكاية ما يدعو إلى الاهتمام لولا براعة المؤلف.

ونعرف من الراوي، ومن خلال سرده للأحداث ما يجعلنا نتفهم دقة اختيار الكاتب لهذا النموذج من البشر.

«وحينما كان ينتفض والأطباء حوله ينتظرون، تضخمت البطاقة المعلقة على ذيل السرير. كنت قد تسلت من غرفتي ووقفت هناك، وكان الأطباء مشغولين عني بمحاولة بإسائة لانقذاً الميت، وقرات الاسم: محمد علي أكبر، العمر: ٢٥ عاماً، الجنسية عماني». وقلب الورقة قارئاً مرة أخرى، «سرطان في الدم»<sup>(٥٨)</sup>.

هذا ما نعرفه أول الأمر عن المريض، ثم يفصح الراوي عن شخصية المريض بواسطة السرد أساساً ثم بواسطة الحوار أحياناً بينه وبين الممرضتين، وبينه وبين أقاربه الذين يتخيلهم.

كان المريض لا يملك في الدنيا سوى اسمه الذي يصر على مناداته به كاملاً: محمد علي أكبر،

(٥٧) المصدر نفسه، ص (١٢٩).

(٥٨) المصدر نفسه، ص (١٢٩).

وصندوق خشبي عتيق، وملابسه المحفوظة في خزانة المستشفى. وتعيش شخصية محمد علي أكبر مع شخصية الراوي، ويشغل بها إلى درجة أنه يرسم حولها أحداثاً غير حقيقية، لكنها تبدو وكأنها حقيقية فعلاً، ويستخدم لذلك أسلوب «الإضاءة الخفية» التي يخلقها الراوي نفسه، كي يوضح لنا شخصية «سريّر رقم ١٢».

هذا ما يجعلنا نرى النمطية في هذه الشخصية، انها شخصية لا تحد بزمان او مكان.

لقد تخيل الراوي ان محمد علي قد صدم في حبه الخاص، واراد ان يبحث عن ثروة، فلم يجد إلا طريقاً فردياً، طريق السفر إلى الكويت بحثاً عن الثروة.

«بدأت ابخاً» تتحول في عينه شيئاً بعد شيء إلى مقبرة قائمة.. لقد رفض إصرار اخته عل تزويجه.. وبدأت دودة اسمها «الثروة» تنخر في رأسه.. لقد أراد أن ينتقم من كل شيء، أن ينزّوج امرأة يتحدى بها كل «ابخاً».. وكل الذين لا يصدقون أنه محمد علي أكبر، وليس محمد علي الشقي.. ولكن أين يجد الثروة؟ وهكذا قرر أن يركب البحر إلى الكويت»<sup>(٢٩)</sup>.

هكذا نرى محمد علي أكبر يمثل الشخصية الهاربة من واقعها إلى واقع تخيلات فيه خلاصها. لكن الواقع الجديد ليس أكثر من قبر تحفره لنفسها بنفسها.

وحين يكشف الراوي لصديقه ولنا حقيقة الرجل التي تخالف الحقيقة التي تخيلها عنه، لا نفاجاً، وإنما نرى الأحداث متسقة مع توقعنا.

لا يهمننا تفاصيل الاختلاف بين شخصية محمد علي أكبر كما توقعها الراوي وبين شخصيته الحقيقية، إنما الذي يرسخ في ذهن القارئ ذلك النوع من الموت الذي ييشربنا به غسان لهذا النموذج الهارب من البشر.

هو الموت الذي يتربص بالشخصيات التي تبحث عن خلاصها الفردي، الموت الفاجع المساوي الذي ينتظر الشخصية السلبية الفلسطينية، مقابل الموت المشرف الذي يعني الاستشهاد الذي ينتظر الشخصية الايجابية الفلسطينية.

وفي (أرض البرتقال الحزين) تنطلق الشخصية الهاربة من الماضي. وبواسطة السرد المركز نعرف أن القصة تضعنا وجهاً لوجه أمام تحول قطاع كبير من الفلسطينيين إلى لاجئين.

وتختصر القصة منذ البداية حتى النهاية بلحظة إضاءة مركزة حول الماضي.

إنه الماضي الذي يعيش في وجدان الشعب الفلسطيني، يقدمه الكاتب، من خلال نموذج لأسرة فلسطينية تنزح من بلدها يافاً إلى صيدا.

هذا الماضي الذي يستحيل في ذهن رب الأسرة إلى قيد يشله عن التفكير في حل مشكلته الخاصة، إذ أنه حين وجدت الأسرة نفسها وجهاً لوجه أمام الواقع الأليم، عجزت عن الوصول إلى طريق ينقذها من أسر هذا الواقع.

---

(٥٩) المصدر نفسه، ص (١٢٨، ١٢٩).

«كانت مشاكلنا العائلية قد بدأت.. والعائلة السعيدة المتماسكة خلفناها مع الأرض والسكن والشهداء»<sup>(٦١)</sup>.

وعاش رب الأسرة مع الأحلام، أحلام العودة إلى أرض الوطن عن طريق الجيوش العربية. هذه الطريق الذي لم يكتشف الشعب الفلسطيني عظم خديعته إلا بعد وقوع الكارثة. وهزيمة هذه الجيوش في سنة ٤٨م.

«بعدها، مضت الأمور ببطء شديد «لقد خدعتنا البلاغات ثم خدعتنا الحقيقة بكل مرارتها.. وأخذ الوجوم يعود إلى الوجوه من جديد.. وبدأ والدك يجد صعوبة هائلة في التحدث عن فلسطين، وفي التكلم عن الماضي السعيد في بياراته وفي بيوته.. كنا نحن نشكل جدران المأساة الضخمة التي تملك حياته الجديدة. وكنا نحن أيضاً، أولئك الملاعين الذين يكتشفون بسهولة شديدة، أن الصعود إلى الجبل في الصباح الباكر بناءً على أوامر والدك معناه إلهاءنا عن طلب الفطور»<sup>(٦٢)</sup>.

لقد هدت الأحداث الشخصية، ولم تعد قادرة على تفكير عملي يحل مشكلتها الخاصة، إذ أنه حين فكر الأب أن يحل مشكلة أسرته، توصل إلى حل عاجز، هو أن يقتل أولاده بنفسه ويستريح.

وهذا هو العجز الذي يصيب النموذج الهارب، عن الرؤية المستقبلية، عن التخلص من ذكريات الماضي.

أما النموذج المتمرد، فنجد له رسماً بارعاً في قصتي «كحك على الرصيف» و «المنزلق» ففي كحك على الرصيف نجد حميد، غلاماً فلسطينياً عمره إحدى عشرة سنة يعمل في مسح الأحذية، ويدرس في مدرسة اللاجئين، يمثل نموذجاً لآلاف الأطفال مثله.

«لقد كان الصف كله مزيجاً من عدد كبير من أشباه حميد، صغار ينتظرون بفارغ الصبر صوت الجرس الأخير كي يشدوا أنفسهم إلى أزقة مترامية في مجاهل دمشق الكبيرة، يصارعون الغروب من أجل أن يكسبوا العشاء، كانوا ينتظرون الجرس بتوق جائع كي يتوزعوا تحت السماء الرمادية الباردة، كل منهم يمارس طريقته الخاصة في الحياة»<sup>(٦٣)</sup>.

ومن خلال حوار الراوي مع حميد، الذي تخيله السرد القصصي ندخل حياته ونعرف عنه تفاصيل مهمة.

« لماذا لا تدرس؟

« لأنني اشتغل.

« تشتغل حتى متى؟

ونظل العيون الواسعة الحزينة فيما تأخذ الأصابع الصغيرة تدور باضطراب طاقية متسخة ثم يهمس بصوت بائس:

« حتى منتصف الليل «أستاذ» ان الخارجين من دور السينما يشترون كعكي دائماً إذا انتظرتهم...»<sup>(٦٤)</sup>.

(٦١) غسان كنفاني، الإثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٢٦٩).

(٦٢) المصدر السابق، ص ٢٧٢.

(٦٣) المصدر السابق، ص ٨٥، ٨٦.

(٦٤) غسان منفاني، الإثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٩١).

وتكتسب شخصية حميد طابعاً خاصاً مع احتكاكه بالحياة وبالأحداث، يسلك طريق الكذب والتلاعب للتخلص من العقبات التي تعترضه.

يكذب حميد على أستاذه إذ يخبره بأشياء لا تمت بصلة إلى حياته الخاصة، بغير مهنته وأخبار عائلته، بما يتلاءم مع ما يريد.

إن واقع حياته البائس يجعلنا نقدر مبعث سلوكه، ونفهم حرصه الشديد على الكذب فيما يتعلق بحياته الخاصة.

«كان بنطاله القصير ممزوقاً وكان قميصه الأزرق متسخاً مهترئاً.. وحين شاهدني أطلعه باستغراب لِم لم نفسه وأحمر وجهه قليلاً.. وازدادت سرعة الطاقية الصوفية الدوارة بين أصابعه»<sup>(٦٤)</sup>.

ويتضح كذب الصبي حين يراه الأستاذ مكباً على صندوق خشبي ينتظر حذاءً ما ليلعبه. ويستخدم الكاتب للحظة الكشف هذه، الحوار المطول بين الأستاذ وحميد، نفهم منه نفسية الشخصية ومبعث سلوكها.

«.. اسمع يا أستاذ».

«.. أيها الكذاب.. أنت تعيش مع أمك.. اليس كذلك أيها الكذاب؟

«.. كلا يا أستاذ.. كلا.. إن أمي ميتة ولكنني لا أستطيع أن أقول.. فحينما ماتت أمي طلب والدي منا أن لا نقول شيئاً عن موتها.. إن نصمت.. تراخت قبضتي وسمالت:

«.. لماذا؟

«.. لم يكن يملك أجرة الدفن.. وكان خائفاً من الحكومة»<sup>(٦٥)</sup>.

ولم يصور غسان حالة الشخصية كما هي فحسب، بل إنه لمح فيها، وجعلنا نلمح معه تمرداً كامناً، يمثل حميد وآلاف الأطفال معه.

«كنت أحس بأنني أدرس أطفالاً أكبر من أعمارهم.. أكبر بكثير، كل واحد منهم كان شرراً أنبعث من احتكاكه الشرس بالحياة القاسية.. وكانت عيونهم جميعهم تتوس في الصف كنوافذ صغيرة لعوالم مجهولة، ملونة بألوان قاتمة وكانت شفاههم الرقيقة تنطبق بإحكام كأنها ترفض أن تنفجر خوف أن تنطلق شتائم لا حصر لها دون أن يستطيعوا ردها. كان الصف إذن عالماً صغيراً.. عالماً من يؤس مكرم ولكنه يؤس بطل»<sup>(٦٦)</sup>.

وتصور هذه القصة حساً تنبؤياً خاصاً عند غسان. يتنبأ بها لهذا الجيل الذي يمثل حميد، والذي يعيش أوضاعاً حياتية بائسة في المخيم، أن يثور على أوضاعه.

كذلك نرى في قصة (المنزلق) طفلاً يقف في موازاة حميد، نجد صفاته ولا نجد اسماً مميزاً له، مما

(٦٤) المصدر نفسه، ص (٩٦).

(٦٥) المصدر نفسه، ص (٨٦).

(٦٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٩٦).

يعطينا دليلاً آخر على نمونجيته.

ويستخدم الكاتب أسلوب السرد القصصي في بداية القصة. وتتابع الأستاذ محسن، الذي يمثل الكاتب فيما يظهر، حين يسير في خطواته نحو الصف الذي يدخله لأول مرة (عالم التدريس).

وتدخل إلى الصف مع غسان لتعيش واقع الأطفال الفقراء مرة أخرى.

تتفتح ملكات الطفل، ويتسع الخيال لديه مما يجعله قادراً أن يروي حكاية واحدة بشكل مختلف كل مرة.

وتتداخل شخصية الأستاذ محسن مع شخصية الطفل، إذ بينما يرى المدير في الطفل وفي حكاياته أنه مجنون، يرى الأستاذ محسن فيه نفسه والآلاف غيره. ويشارك الأستاذ الطفل في حكاياته، ويروي الحكاية نفسها (التي رواها الطفل بوجوه كثيرة) وبطريقة مختلفة جديدة.

«نظر المدير إلى الأستاذ محسن من جديد، كان واقفاً هناك إلى جانب الطفل، ملتصقين ببعضهما كأنهما شيء واحد، وهز رأسه مراراً دون أن يقول شيئاً. ثم عاد فجلس في كرسيه الجلدي الوثير وأخذ يراجع أوراقه فيما كان يرمق الأستاذ محسن والطفل بطرفي عينيه بين الفينة والأخرى»<sup>(٦٧)</sup>.

إن لقاء الطفل مع الأستاذ محسن تابع من النقاء إحساسيهما، ذلك أن الأستاذ الذي جُزِب الفقر والبؤس في طفولته، استطاع أن يفهم مشاعر الصبي، الذي يعاني الفقر والتشرد.

وما اختلف الروايات التي يرويها الصبي والأستاذ سوى تعبير عن واقع حياتي بائس.

وهذه الحكايات، وإن كانت لها مئة رواية مختلفة فهي تعبر عن حقيقة واحدة وأصيلة يعرفها ويعيها أي إنسان فلسطيني من أصول كادحة على درجة من الوعي والحساسية حتى ولو كان طفلاً صغيراً<sup>(٦٨)</sup>.

ونلاحظ أن هناك تركيزاً على اختيار الأطفال أبطالاً للقصص غسان وهذا ما يشير إلى أن أمه مستقبلي وإن هؤلاء الأطفال هم أمل الثورة.

وتبدأ شخصيات كنفاني تأخذ موقفاً إيجابياً في مجموعاته القصصية بشكل جنيني أولاً إلى أن تتضح معالمها في مجموعته القصصية الأخيرة (عن الرجال والبنادق).

تظهر بذور الموقف في قصة (ثلاث أوراق من فلسطين)<sup>(٦٩)</sup>.

ورقة من الرملة، ورقة من الطيرة، ورقة من غزة. ونلاحظ هنا تكرار كلمة ورقة بدلاً من قصة، ولا شك أن استخدامها جاء لينبئنا أن الورقة ليست قصة بالمعنى الفني الكامل وإنما هي لقطة مركزة لموقف من الرملة ثم الطيرة ثم غزة.

في (ورقة من الرملة) نلتقي بالراوي ليحدثنا عن شخصية إيجابية، هي شخصية (أبو عثمان) مستخدماً أسلوب السرد القصصي خلال القصة كلها.

والسرد القصصي هنا ينطلق من لحظة إضاءة مركزة على شخصية من الماضي. هي شخصية (أبو عثمان)، حلاق الرملة وطبيبها المتواضع.

(٦٧) المصدر نفسه، ص ٤٧٧.

(٦٨) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص ٥٠.

(٦٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص ٣١٧.

و (أبو عثمان) شخصية إيجابية منذ البداية، اننا نرى إيجابية الإنسان العادي لحظة مواجهته مع الحدث.

لقد رأى (أبو عثمان) ابنته وزوجته تقتلان أمامه، فما كان منه إلا أن فجر نفسه في مقر الحاكم العسكري الاسرائيلي.

هي بطولة الشعب في مواجهة الاحتلال الاسرائيلي.

ونلتقي بالراوي في (الورقة الثانية) (ورقة من الطيرة).

نلتقي مع بائع العجوة الذي يحدثنا منطلقاً من واقعه الحاضر البائس مستحضراً ومضات الماضي المشرقة.

وواقع بائع العجوة الآن هو الذي يجعله يلجأ فوراً إلى الماضي ليقارن ما بين واقع وواقع. لقد مر شرطي به وأمره أن ينتقل ببضاعته من مكانها، ودفعه دفعة شديدة:

«كانني يهودي، ولكنني لست يهودياً، وأنت تعرف ان هذه إهانة كبيرة إذ أين كان هذا الابن الحلال يوم كنت أحارب اليهود في الطيرة وفي حيفا؟ أين كان؟ آه حذار أن تتصور انني ناقد على هذا الشرطي»<sup>(٧٠)</sup>.

الذكريات الماضية هنا لا تشكل ارتباطاً سلبياً بالعمل.

بائع العجوة يذكر الايام المشرقة، أيام إبراهيم أبودية وإخلاصه حتى النفس الاخير للثورة، أيام حمد الجنيطي الذي فضل أن يفجر نفسه بلغم على أن يسلم سلاحه. هذه الذكريات بالرغم من مرارة بعض أحداثها لا تجعل بائع العجوة يهرب أو يفكر بالهرب، ذلك انه يذكر أخطاء الماضي كي لا تتكرر بعد ذلك، كما كانت ذكريات أخطاء سنة ٣٦م بالنسبة لأم سعد حافزاً يدفعها للتعلم من هذه الأخطاء، لا التمسك بها لتبرير الهرب.

«المهم أن علينا أن لا ننسى ما حدث عندما نلتقي مرة أخرى.. وأن علينا أن نحارب اليهود كما يفعل محررو الجرائد أولئك في غرفتهم عندما يجدون كمية كبيرة من الذباب»<sup>(٧١)</sup>.

الماضي يشكل هنا قوة إيجابية، تدفع إلى اختيار أروع ما فيه من أجل صنع الغد. ونلاحظ الشخصية النموذجية الفلسطينية تظهر في (بائع العجوة) حين لا يحقد على الشرطي الذي دفعه وطرده ويدرك أن جهله هو سبب تصرفه هذا، ويتصرف بنفسية الفلسطيني الطيب الأصيل الذي يتسامح مع أصدقائه لكنه على استعداد أن يأكل لحم أعدائه عند الضرورة<sup>(٧٢)</sup>.

(٧٠) المصدر نفسه، ص ٢٢٠.

(٧١) المصدر نفسه، ص ٢٢٨.

(٧٢) يذكرنا هذا القول بقصيدة محمود درويش، حين عبر عن الشخصية الفلسطينية النموذجية بإيجابيتها:

«أنا لا أكره الناس

ولا أسطو على أحد

ولكني إذا ما جعت

أكل لحم مفتصبي.

حذار حذار من جوعي ومن غضبي».

هل انني حكيت لذلك الشرطي قصتي، وقلت له من أنا، اذن اضحك ضحكاً متواصلًا، ولقلب الطبق على راسي كما كان يتوي أن يفعل، لذلك فأنسا لن اذهب لأطلب منه أن يحترمني.. فهذا شيء مضحك.. لكنني يوماً ما، سأتي من فلسطين ماشياً على قدمي، كما أتيت في المرة الأولى. وسأبحث عن الشرطي هذا ما استطعت، ثم سادعوه لأن يقضي شهراً كاملاً في طيرة حيفا على حسابي.. له الخيار في أن يتنقل فيها كما يشاء، ويقف حيث يشاء»<sup>(٧٣)</sup>.

وفي (ورقة من غزة): نعود إلى أسلوب استخدام الرسائل التي يوضح فيها الراوي مواقفه ويكشف عن شخصيته.

ومن خلال رسالة الراوي إلى صديقه مصطفى: تتضح لنا شخصيتان متقابلتان كانتا حتى فترة قصيرة متوازيتين.

كان الاثنان يفكران في الخلاص الفردي، في السفر، حيث البعد عن الواقع، وعن الآلام وحيث خيل لهما أن فيه الملاذ.

ويخبرنا الراوي عن طريق صديقه عن سبب التحول الذي يطرا على موقفه. انه "الحدث الذي يزلزل بناء الشخصية. يصل الراوي إلى بلده ليجد ابنة أخيه نادية قد ضحت بساقها كي تنقذ أختها من النار. وهي الفتاة الجميلة الصغيرة ذات الأعوام الثلاثة عشر.

هذا الحدث يطور الشخصية ويضعها وجهاً لوجه أمام مسؤولياتها، مما يجعلها تدرك أن لا مفر من المواجهة مع الواقع ولا سبيل إلى الهروب منه.

ويلقي الراوي على صديقه درساً في المواجهة:

«لا يا صديقي لن آتي «سكربتو». وأنا لست أسفاً لا وإن أكمل ما بدأنا معاً منذ طفولتنا: هذا الشعور الغامض الذي أحسسته وأنت تغادر غزة.. هذا الشعور الصغير يجب أن ينهض عملاقاً في أعماقك.. يجب أن يتضاهم يجب أن تبحث عنه كي تجد نفسك.. هنا بين أنقاض الهزيمة البشعة. لن آتي إليك.. بل عد أنت لنا.. عد.. لتعلم من ساق «ناديا» المبتورة من أعلى الفخذ ما هي الحياة.. وما قيمة الوجود»<sup>(٧٤)</sup>.

وحين نتابع قصص غسان لنلتقط جنيته النموذجي الايجابي، وبداية نضجه وتبلوره، نتوقف عند قصة (الأخضر والأحمر) لنرى فيها بذرة التحول وحقيقة الولادة.. الأسود الصغير بذرة الشخصية الايجابية في القصة. هذا ما نعرفه من خلال القصة، لقد ولد الأسود الصغير من الرجل الذي قتل ظلماً.

«كان مخلوقاً ضئيلاً له ملامح رجل.. كان وجهه حاد الملامح حتى ليخيل للمرء، لو يراه بأنه منحوت من حجارة صلبة بازميل خشن، كان فمه مطبقاً بإحكام فهو لا يتكلم، وكانت جفونه ملتصقة بعضها ببعض فهو لا يرى، وكان ضئيلاً ضئيلاً مثل عقدة الاصبع، أسود اللون قاتماً قاتماً كالليل، إلا أن قلبه كان شديد البياض، كان الشيء الأبيض الوحيد في الجسد الضئيل.. وكان يوسع المحق إلى الصدر

(٧٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٣٢٨ - ٣٢٩).

(٧٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٣٥٠).



الأسود أن يراه ينتفض، كمنقار عصفور قزم، داخل تلك الصلوع المتشابكة السوداء، كانت له أحلامه وآماله وأوجاعه ومطامحه وذكرياته تماماً مثل سائر البشر.. كل الفرق هو أنه كان صغيراً جداً، وكانت عيناه مغلفتين وشغافه ملتصقتين ولكنه كان يتنفس، وكانت أكوام التراب المتراكمة فوقه وحوله غير قادرة على قتله»<sup>(٧٥)</sup>.

الشخصية عند الكاتب تتجه نحو الايجابية والوضوح، لا من منطق فردي هارب إنما من منطق حتمي. لا يرى الواقع كما هو، بل يرى المتحرك فيه من قوى التغيير التي يمثلها الأسود الصغير، وإن لم تتضح وتتبلور بشكل كاف.

وفي قصة قصيرة أخرى نجد الاتجاه نحو الشخصية الايجابية روح القصة وأساس بنائها: في «العروس» تتجسد العلاقة الخاصة التي تربط الفلسطيني بالبندية. تلك العلاقة التي لحناها في كثير من قصص غسان القصيرة منذ بواكير كتابته.

ومرة أخرى نعود معه إلى أسلوب الرسائل للتعبير عن أفكاره. إنها رسالة من الراوي إلى صديقه رياض يدعو فيها أن يبحث معه حيث هو عن:

«رجل طويل جداً، صلب جداً، لا اعرف اسمه ولكنه يلبس بدلة خاكية عتيقة، ويلوح لأول وهلة كأنه مجنون»<sup>(٧٦)</sup>.

ويتضح لنا شخصية الرجل من خلال السرد القصصي المتقاطع مع الحوار بينه وبين الرجل. وضع كفه الكبيرة على كتفي وسأل:

«.. هل رأيتها؟

«.. رأيت ماذا؟

«.. العروس،

«.. كلا، لم أر العروس.

وعندها سقطت يده من تلقائها إلى جنبه واستدار إلا أنني سمعته يقول. كأنما لنفسه.

«.. كلكم تقولون هذا، منذ عشر سنوات»<sup>(٧٧)</sup>.

لقد عرفنا عن الشخصية أكثر، أن الرجل يبحث عن عروسه منذ عشر سنوات، ويتسقط الراوي أخبار الرجل ليعرف التفاصيل عن عروسه.

وننتقل عن طريق الإضاءة الخلفية إلى الماضي إلى سنة ١٩٤٨م، لنعرف ونتحقق من شخصية الرجل وشخصية عروسه الضائعة.

كان القتال قد اندلع في قرية الرجل «شغب» ولم يكن يملك سلاحاً يقاتل به، لكنه ولأول مرة يفكر في الحصول على سلاح، ذلك أن القتال قد تركّز بصورة جادة في الجليل، كل الذي فعله الرجل أن تسلل إلى

(٧٥) المصدر نفسه، ص (٣٥٧).

(٧٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٥٩١).

(٧٧) المصدر نفسه، ص ٥٩٣.

خندق محفور، واستطاع أن ينتزع لنفسه بندقية، لكن الرجل استدعي إلى القتال، وطلبوا منه أخذها لعرضها على القيادة العامة، وسلمها الرجل بعد أن تعهد له القائد أن تعود إليه، بأمشاط إضافية، خلال يومين. ولم تعد إليه البندقية، وتضي أحداث القصة لتكشف لنا المزيد عن تعلق الرجل ببندقيته، وبحته الدائب عنها.

ولم يفقد الرجل الأمل في الحصول على عروسه، ببندقيته، انه نموذج إيجابي للفلسطيني الذي لم تقتله المحن ولم يستسلم لها، وتتوحد شخصيته مع البندقية حتى نخالهما أمراً واحداً، كما أن شخصية الراوي تتوحد معها، بحيث تتضح نموذجية الشخصية في البناء.

الراوي والرجل نموذج لشخصية واحدة، الفلسطيني الإيجابي أصبح في استطاعته أن يجد بندقية بعد أن وجد تجسيدا لأمانيه وآماله في ثورة الشعب الفلسطيني التي تفجرت في الأول من يناير ١٩٦٥م.

وحينما يكتب غسان مجموعته القصصية (عن الرجال والبنادق) نجده يكتب عن واقع قائم، عن نماذج إيجابية واضحة أشرقت مع البنادق.

نجد في مجموعته القصصية نماذج إيجابية واضحة، كما اننا نجد نماذج سلبية واضحة تقابل النماذج الايجابية تلك لتزيد بالتضاد من وضوحها.

في اللوحة التي يحتويها القسم الأول «الصغير يستعير مرتينة خاله يشترق إلى صفه»<sup>(٧٨)</sup>.

يبتدىء الكاتب بالشخصية الايجابية مصوراً لنا أدق أحاسيسها، ويكشف الشخصية من مختلف جوانبها ويوضحها لنا.

ويكشف الحوار بين الصغير وخاله عن عالمين متوازيين، عالم الصغير الذي يعيش البندقية وعالم الخال الذي يملك البندقية ويحرص عليها حرصه على حياته، ويكشف لنا الحدث عن إيجابية شخصية الخال، إذ أنه حين يأتي بيت خاله ليستعير البندقية بسبب هجوم على صفه، يجيبه الخال إلى طلبه رغم حرصه الشديد عليها.

ويذهب الصغير حاملاً سلاحه إلى صفه، بينما تبرز في نفس الوقت صورة أبيه وأمه في مخيلته.

ويحرص الكاتب أن يبرز صورة متناقضة معه، هي صورة أخيه قاسم، وتتضح الشخصية المقابلة من خلال وجهة نظر الأب، الذي يكشف حواراً مع ابنه الصدمة الشديدة.

لقد تعلم قاسم الطب في بيروت، وجاء ليستعلي على أبيه وسكان قريته، ويقرر فتح عيادة في حيفا.

ونتعرف على شخصية الأب (التي تقف في موازاة شخصية الصغير وشخصية الخال وفي مقابل شخصية قاسم) من خلال موقف صغير يقفه بعد أن أوصل قاسم إلى البيت كي يحتفل الناس به، وبعد أن عرف وجهة نظر ابنه المتعالية عليه وعلى أبناء قريته.

«وبينما كانت العائلة تزف قاسم إلى البيت كان أبو قاسم يسير بعيداً وراء الحشد الصاخب يلتقط

---

(٧٨) غسان كنعاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٦٢٥).

عوداً ويضرب به جانب قنباره فيصدر صوتاً كالتمزق، ومن مكانه شاهد الصغير يعدو وراء الحشد محاولاً تلمس أخيه العائد. قصف العود وطواه إلى بعضه ثم اللقاء إلى الأرض، وبدأ يحث خطاه:

– «بقي الصغير».

وفي اللوحة الثالثة (الدكتور قاسم يتحدث لايفاً عن منصور الذي وصل إلى صفد) يعقد الكاتب مقارنة حادة صارخة بين الدكتور قاسم ومنصور، بين شخصيتين متضادتين رغم كونهما من صلب واحد.

«من مكانه على الكرسي الهزاز في بيت عائلة «ايفاء»، شاهد الدكتور قاسم بيوت حيفا تتكوم على سفح الكرمل ثم تنفجر حقلاً من حجارة حتى الميناء، كلها مكشوفة لغوثة المدفع المثبت على سطح البيت، ولم يتذكر تماماً تفاصيل الخبر الذي قرأه في الصباح عن قتلين عرييين اصطادتهما رصاصات مدفع بعيد، وعما إذا كان الحادث قد وقع قريباً في هذه المنطقة»<sup>(٧٩)</sup>.

وبينما كان قاسم يتناول شريحة الخبز المحمص بالزبدة، «كان أخوه منصور في الوعر المحيط بصفد يرش خفته من الزعتر الجاف في نصف رغيف أسمر شديد الخشونة، ويعيد النصف الآخر إلى سرواله الكبير فيسقط فوق الرصاص فيما يواصل عقب البندقية التركية القديمة ضرب مؤخرة فخذه كلما اضطرتته الصخور للقيام بقفزة واسعة»<sup>(٨٠)</sup>.

هو التناقض بين موقفين، ووجهتي نظر إلى العالم، وموقف من الواقع، يوضحه غسان بشكل مباشر يكاد يفقد الطابع الفني، لأن القصة تكاد تكون درساً بهذا التضاد الصارخ.

أبو القاسم والخال أبو حسن هما وجه مشرق للماضي، ومنصور امتدادهما في الحاضر، أما قاسم فرغم أنه ينتمي لجيل الحاضر لكنه يحمل سمات الشخصية السلبية التي تقف مقابل الشخصيات الايجابية وتبرز ثراءها ولكن بشكل واضح ساذج.

الماضي الآن قوة دافعة للامام وليس قوة معروفة كما لمسنا في بعض قصصه الأولى أبو القاسم يشترك في الهجوم على جدين كي يغنم بندقية يقدمها لولده منصور ليلة عرسه، ورغم علم المحاولة الواضح، لكن (أبو القاسم) يصر على الاشتراك بالهجوم.

ويرسم غسان صورة المعركة الخاسرة بدقة، كما رسم سابقاً صورة معارك ناجحة.

ويضي الحدث إلى نهايته ليكشف عن موت (أبو قاسم)، بينما يحتضنه رفاقه وبينهم ابنه منصور، فيما تدور أسننتهم بالسؤال عن طبيب، لكن هزيمة الرجال في سنة ١٩٤٨م لا تعني هزيمة الثورة المسلحة. أن الارتباط ما بين الرجل و«المارتية» والشجرة يجعل استمرار الثورة حتمية يؤكداه التاريخ وتؤكداه قوى التغيير الإيجابية.

(٧٩) غسان كنفاني، الأثر الكاملة، القصص القصيرة، ص (٦٤٨).

(٨٠) المصدر نفسه، ص ٣٠٧.

## السرد، الوصف، الحوار

### في

### القصة القصيرة

#### الوصف:

يلجأ الكاتب في فن القصة القصيرة إلى الوصف، رابطاً بينه وبين الحال النفسية أي الوصف التحليلي، حين يصف الصبي في قصة (كحك على الرصيف) فإنه يعبر عن خلجات الصبي.

«كان مقرصاً هناك، كأنه لم يزل كذلك حتى اليوم: بشعره الأسود الخشن، وعينيه اللامعتين ببريق رغبة يائسة منكباً على صندوقه الخشبي يحدق إلى لمعان حذاء باذخ»<sup>(٨١)</sup>.

ونجد صورة أخرى للصبي:

«تصورته واقفاً في زاوية ما راعشاً كريشة في زوينة.. ضاماً كتفيه قدر جهده إلى بعضهما، داساً كفيه في مزق ثوبه محدقاً إلى صحن الكحك أمامه.. منتظراً شخصاً ما يخرج من القاعة جائعاً كي يشتري كعكة»<sup>(٨٢)</sup>.

إن هذا الوصف يطلعننا على أعماق الشخصية المرتبطة بمظهرها الخارجي. شخصية الصبي البائس من الداخل ومن الخارج على حد سواء، إذ أن بؤس مظهر الصبي الخارجي ينعكس على نفسيته بشكل واضح، ويتبين هذا من خلال نظرة الرغبة اليائسة التي تطل من عينيه.

وحين يصف المرأة في قصة (الشاطيء) فإن هذا الوصف يوحي بحالتها النفسية:

«كانت تلبس ثوباً فاتح الزرقة، وقد لفت عنقها وكتفها بشال أبيض خشن. وكان صوت حداثها يقرع بلاط السلم بصوت أجوف جعله يعتقد أن مقاسه أكبر من مقاس قدمها»<sup>(٨٣)</sup>.

فالوصف هنا يصور فقرها، فالشال الأبيض خشن ومقاس حداثها أكبر، وعلى وجهها ضيق.

إن وصفه للشخصيات يساهم في تعميق إدراك الشخصية، لكن هذا الوصف غالباً ما يعتمد على التكتيف أنه يكشف أساساً جوهر الشخصية ومدلولها الأساسي الرمزي، ولا يعمد إلى ذكر تفاصيل وصفية لجوانب متعددة من الشخصية بأبعادها الإنسانية الحية.

حين يصف والد الطفل في قصة المنزلق يكتفي الطفل بقوله:

«كان والدي رجلاً طيباً، كان شعره شائباً، وكانت له عين واحدة أما عينه الأخرى فقد اقتلعها بنفسه حين كان يخطط نعلًا سميكا لحذاء رجل ضخم»<sup>(٨٤)</sup>.

(٨١) غسان كنفاني، الآثار الكفيلة، القصص القصيرة، ص (٨٣).

(٨٢) المصدر نفسه، ص (٨٧).

(٨٣) المصدر نفسه، ص (٥٢٨).

(٨٤) غسان كنفاني، الآثار الكفيلة، القصص القصيرة، ص (٤٧٧).

«كان أبي رجلاً طيباً، لم تكن لحيته طويلة، ولكنها لم تكن قصيرة أيضاً، كان يعمل كثيراً، وكان يجيد عمله، وكان لديه دائماً الكثير من الأحذية ليصلحها ويجعلها ملائمة من جديد»<sup>(٨٥)</sup>.

هذا الوصف للأب يجعلنا نستدل على الرمز الذي أراده الكاتب من خلال الأب. والد الطفل تجسيد للإنسان المستقل. الذي يعي هذا الاستغلال، لكننا لا نحس بأكثر من هذا، لا نحس بصفات إنسانية للشخصية تميزه عن غيره.

ويصف الرجل في قصة (العروس) بحيث تبدو صفاته الرمزية بشكل واضح:

«أبحث معي حيث أنت، عن رجل طويل جداً، صلب جداً، لا أعرف اسمه ولكنه يلبس بدلة خاكية عتيقة ويبدو لأول وهلة كأنه مجنون»<sup>(٨٦)</sup>.

صفات الرجل هنا ترمز إلى المقاومة بشكل واضح، ولا يبدو الرجل من خلال الوصف إلا في ضوء الرمز.

كما أن وصف منصور في قصة «الدكتور قاسم يتحدث «لايفاء» عن منصور الذي وصل إلى صفد يوهي أيضاً بدلالة الشخصية الرمزية:

«كانت تبدو كغاف تحت القميص مكورتين صلبتين، وكان زندهاء عريضين كقطعتي خشب أما كفاه فقد كانتا من فولاذ مطلي بلون بني، كان فتياً وكانت عيناه سوداوين تغوران قليلاً تحت حاجبيه الكثين وتلمعان كعيني ضبع وكان ينبعث منهما تيار من العزم لا يناله الوهن»<sup>(٨٧)</sup>.

فمنصور هنا مرتبط بالمقاومة، ولا نراه إلا من خلال هذا الارتباط. الكفان مكورتان صلبتان تحت القميص، وهما من فولاذ مطلي بلون بني، والعينان تلمعان كعيني ضبع ينبعث منهما.

وتتضح رمزية الشخصية من خلال الوصف أيضاً في قصة (الأخضر والاحمر):

«كان مخلوقاً ضئيلاً له ملامح رجل.. كان وجهه حاد الملامح حتى ليخيل للمرء، لو يراه، بأنه منحوت من حجارة صلبة بازميل خشن، كان فمه مطبقاً بأحكام فهو لا يتكلم، وكانت جفونه ملتصقة ببعضها فهو لا يرى وكان ضئيلاً ضئيلاً مثل عقدة الاصبع، أسود اللون قائماً قائماً كالليل إلا أن قلبه كان شديد البياض كان الشيء الأبيض الوحيد في الجسد الضئيل وكان بوسع المحقق إلى الصدر الأسود أن يراه ينتفض، كمنقار عصفور قزم، داخل تلك الضلوع المتشابكة السوداء.. كانت بنيته الصغيرة متينة ومتناسقة وبديعة. كفاه فيها عشرة أصابع كل أصبع له ثلاث عقد تماماً مثل الإنسان، وكانت عضلات صدره تنفرس فوق ضلوعه كالصندف الأسود. وكانت له أحلامه وآماله وأوجاعه ومطامحه وذكرايته تماماً مثل سائر البشر.. كل الفرق هو أنه كان صغيراً جداً، وكانت عيناه مغلفتين وشفتاه ملتصقتين... ولكنه كان يتنفس، وكانت أكوام التراب المترامية فوقه وحوله غير قادرة على قتله»<sup>(٨٨)</sup>.

(٨٥) المصدر نفسه، ص ٤٧٣.

(٨٦) المصدر نفسه، ص ٥٩٢.

(٨٧) المصدر نفسه، ص ٦٥٣.

(٨٨) غسان كنفاني، الأثر الكلمة، القصص القصيرة، ص (٣٥٧).

المخلوق هنا رمزي بشكل واضح، ليست له ملامح بشرية متميزة كسائر البشر، كل ما فيه من صفات توحي بدلالات رمزية، الوجه منحوت من حجارة والذي يوحي بالعزم والقوة، والفضالة المتناهية التي توحي بالبدآيات الصغيرة في حجمها والتي تكبر وتتصبح قوة لا يستهان بها.

## المكان:

يرتبط وصف المكان عند غسان بحالة الشخصيات النفسية أيضاً. إذ أن للمكان دلالة على حال الشخصية. ففي قصة (البومة في غرفة بعيدة) نجده يربط بين إحساس الوحدة والعزلة وحال الغرفة، ففقر أثاث المكان واتساع أرضه يوحي بحال الشخصية النفسية.

«غرفة غارب يجدران عارية تشابه إحساسه بالوحدة والعزلة، أرضها متسخة بأوراق لا يدري أحد من أين جاءت، والكتب تتكدس فوق طاولة ذات ثلاث قوائم رفيعة، أما القائمة الرابعة فلقد استعملت يداً مكتنسة ما لبثت أن ضاعت... والملابس تتكوى فوق مسمار طويل حفر عدة ثقوب يظهر الباب قبل أن يرتكز نهائياً في ثقبه الحالي»<sup>(٨٩)</sup>.

إحساس الشخصية بالوحدة والفراغ يتجسد من خلال وصف المكان. ونجد توظيفاً لوصف المكان (في قلعة العبيد) حيث ترتبط القلعة بأفكار الشخصية وحالتها النفسية.

«قلعة العبيد هذه كانت صخرة كبيرة، أكل الموج من أساسها فأصبحت تشبه جناح طائر عملاق دفن رأسه في الرمل ومد جناحه فوق صخب البحر»<sup>(٩٠)</sup>.

وبائع المحار العجوز أكل الدهر من عمره ولفظه ابنائه فلجأ إلى هذه القلعة التي تشبه حالها حاله، يبيع أملاً زائفاً بوجود لؤلؤ في المحار للواهمين الباحثين عن ثروة ما.

وفي قصة (جدران من الحديد) يصف الراوي القفص الخشبي الذي يوضع فيه الحسون بشكل يوحي بحالة العصفور النفسية.

«كان القفص الخشبي الصغير دون طلاء وكانت قاعدته قد فرشت بقطعة زجاج صقيلة وامتدت قصبت تطل بين الجدارين الأكثر ابتعاداً، وفي ركنين متجاورين ثبت وعاء الحب وعاء الماء، وكان سقف القفص قد جعل كالهرم ويدت أسياخ الحديد جديدة ومتقنة النصب. وفي قمة القفص تعلق الحسون المذكور بساقيه الرفيعتين فيما كان يرجف نافضاً رأسه بعنف محدقاً إلينا بعينين صغيرتين غارقتين في السواد الداكن المحيط بهما متوقدتين بالتماع حاد»<sup>(٩١)</sup>.

المكان خال من الجمال كما هو واضح من الوصف، يوحي بالسجن، إذ أن الحسون كان متعلقاً في قمة القفص، مذعوراً، والحسون تواق إلى الحرية والمكان بعيد عن أن يتيح له أية حرية.

وفي قصة (علية زجاج واحدة) نجد وصفاً لغرفة المومس تشي بحالتها النفسية.

---

(٨٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٤٢).

(٩٠) المصدر نفسه، ص ٢٣٠.

(٩١) المصدر نفسه، ص ٤١٢، القصص القصيرة، ص (٤١٢).

«غرفة صغيرة ذات سقف من قش وحطب أرضها ترابية فيها بحيرات صغيرة من الماء. وفي الزاوية كان ينطرح فراش قميء فوق التراب وقد تهدل صوفه لاهماً من ثقب أحدثتها الفئران بلا شك، وإلى جانب الفراش يوجد ابريق من الماء وكريسي صغير»<sup>(٩٢)</sup>.

إن ضيق المكان وفقره المادي يرتبط بحال المومس المعنوية، حيث أن الفقر فيما يبدو كان سبب انحراف المومس.

وحين نقتبع الطبيعة في وصف غسان لا نجد لها وجوداً كبيراً وإذا وجدت فهي لتربط بحال الشخصية النفسية.

وفي قصة (في جنازتي) حين تتبثق الغيوم من ضوء بعيد... يتعرف صاحبنا إلى حبه الكبير.

«لقد انشقت الغيوم المتكومة عن ضوء بعيد، تحررت قليلاً من ضغط الحاجة.. ثم.. ثم.. ثم.. تعرفت إليك»<sup>(٩٣)</sup>.

وفي (لؤلؤ في الطريق) حين يخيم الظلام بقسوة ويرتفع اللهب الأحمر تحس الشخصيات وطأة الصمت الميت..

«كان الظلام ما زال يخيم بقسوة، واللهب الأحمر يرتفع بقوة نحو الأفق ثم يهدم فجأة ومرت لحظات من الصمت الميت، لم يكن أحد منا يرغب في التعليق أو الحديث»<sup>(٩٤)</sup>.

ويصف الشمس في قصة (ثلاثة أوراق من فلسطين) فنجد أنها تملأ الشوارع بلون الدم<sup>(٩٥)</sup>؛ أنها توحي بالواقع المأساوي الذي تعيشه الشخصية.

كما أن صوت ارتطام الموج بالصخرة في قصة (قتل في الموصل) يعزف لنا جنازياً للشمس الوردية التي أخذت تهبط ببطء، خلال غيوم قرمزية نحو الماء<sup>(٩٦)</sup>.

وفي نفس القصة نجد أن الظلمة حين تهبط، وصوت الموج حين يعلو، يطوي كل صوت آخر<sup>(٩٧)</sup>. مما يجعلنا نحس بالموت الذي يحل بالشخصية.

والراهب في قصة (الشاطئ) منقبض النفس:

«كان الوقت عصراً، وكانت السماء قد أمطرت قبل قليل فبللت الدرج وغسلت قرميد السقف وأعطت الأشجار الكبيرة في حديقة الكنيسة لوناً متوقداً، وكانت نتيجة ذلك كله أن اكتسى الجو بطابع جديد تماماً، ولكنه طابع متعب»<sup>(٩٨)</sup>.

وحين يدهم الخطر منصور، يرتبط إحساسه بالخطر بحال الطبيعة في قصته: (الدكتور قاسم

(٩٢) المصدر نفسه، ص ٤٩٢.

(٩٣) المصدر نفسه، ص ٤٩٢.

(٩٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٢٩٠، ٢٩١).

(٩٥) المصدر نفسه، ص ٥٣٧.

(٩٦) المصدر نفسه، ص ٦٩٢.

(٩٧) المصدر نفسه، ص ٧١٠.

(٩٨) المصدر نفسه، ص ٢٥٢.

يتحدث لايقا عن منصور الذي وصل من صفد):

«وراه كانت الشمس تغرب صابغة أطراف الغيوم الداكنة بلون دموي، نظر فوقه هنيهة، كانت كئلاً سوداء من السحاب تركض باتجاه بعضها وفي اللحظة التالية قصف رعد ثقيل من بعيد»<sup>(٩٩)</sup>.

كان هذا لحظة تفكيره بأبيه وبالموقف الصعب الذي سيجابهه. وحين يصاب أبوه تشاركه الطبيعة حزنه وصمته في قصة (الصغير وأبيه والمرتبطة يذهبون إلى قلعة جدين):

«لقد أشرقت الشمس تماماً الآن وماتت كل الأصوات، فأتخذ الاثنين في ذلك الصمت المطبق وقعاً فاجعاً فيما كان الدم يتسرب من بين الأصابع المتشنجة بنزير يكاد يسمع»<sup>(١٠٠)</sup>.

والوصف له دلالة الإشارة إلى الحدث.. انه يندفع باتجاهه، بحيث لا يكون الحدث مفاجئاً.

وفي قصة (القط) يرتبط القط بتطور الحدث. إن صورة القط تقابل صورة الرجل.

«كان مقعياً على مؤخرته في ركن ملول من الرقاق. باسطاً ذيله بصورة مستقيمة. رافعاً عنقه إلى فوق. مستعرضاً المارة بعيون مدورة. جامداً على غير عادة القط»<sup>(١٠١)</sup>.

ويواصل وصفه رابطاً الوصف بحالة الطبيعة النفسية:

«واجتاحته رجة صغيرة، ولكنها سريعة وقاسية، حينما شاهد السائقين الخلفيتين للقط مهروستين، وتكاد تستويان مع الأرض.. كان الدم جامداً ومخلوطاً بشعر القط وكانت الساقان ملقأتين وكانهما ليستا لهذا القط»<sup>(١٠٢)</sup>.

في قصة «كان يومذاك طفلاً نجد وصفاً للطبيعة موحياً بالحدث المقبل.

«مسح الزهر المتوهج باحمرار الشروق رمال الشاطئ الفضي. وكانت أشجار النخيل المعوجة تنفض عن سعفها الكسولة المسترخية نوم ليلة الباردة. وترفع أذرعتها الشوكية إلى الأفق حيث كانت أسوار عكا تشمخ فوق الزرقة الداكنة. وإلى يمين الطريق القادم من حيفا. مصعداً إلى الشمال كان قرص الشمس الكبير يطل من وراء التلال فيصبغ رؤوس الأشجار، والماء، والطريق، بلون أرجواني متضرج بالحياة المبكر»<sup>(١٠٣)</sup>.

ثم حين يصف عكا في القصة نفسها نجد المقبرة الى يمين الطريق مما يعطي إيحاء كبيراً بالحدث. انه الموت الذي يترصده الناس في تلك اللحظة:

«عكا امام الشبائيك، المقبرة أولاً إلى يمين الطريق مع المنعطف، ثم محطة إلى اليسار وتمضي فيما بعد، البيوت المبنية بالحجر القدسي المنقوخ، مثل الرغيف ووراءها حدود «الحديقة العامة» تصفر فيها أشجار الكينا العالية، ومن بعيد تبدو قمم السور وأبراجه من حجر بني أطلت الأعشاب الخضراء من

(٩٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الثاني، القصص القصيرة، ص (٦٩٢).

(١٠٠) المصدر نفسه، ص ٧١٠.

(١٠١) المصدر نفسه، ص ٢٥٢.

(١٠٢) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٢٥٣.

(١٠٣) المصدر نفسه، ص ٨٦٩.



شوقه. وإلى اليمين كانت بيروت جديدة. صغيرة ومزروعة مع ورد عنابي غزير تنبت صفاً وراء صف<sup>(١٠٤)</sup>.

ويلاحظ المتتبع للوصف عند غسان كنفاني أنه قليل ومكثف، لكنه متحرك وحي مثلما نجد في قصته (إلى أن نعود):

«كان قصيراً أسمر البشرة، محروقاً، لم يكن في وجهه أي شيء يستلفت النظر لأول وهلة، كل ما هنالك أن لفمه شفتين رقيقتين تنطبقان في تصميم. أن شكل وجهه يثير في الإنسان - لدن تدقيق النظر - شعوراً بأنه يشاهد حقلاً صغيراً، بل وأكثر من هذا... الخطين الذين يشقان جبهته يجب الإنسان أن يشبهها بأثار (شفرات) محرات مرلتوه من ذلك المكان»<sup>(١٠٥)</sup>.

وهكذا ترتبط معالم الشخصية الخارجية بالداخلية رباطاً وثيقاً، والوصف يوحى بالفعل الذي سيأتي.

وحين يصف زوجته الميتة. فإن الصورة الحية تتحرك أيضاً:

«في تلك الليلة.. شق اليهودي وجهه على الشجرة العجوز بين الساحة والجبل انه يراها مدلاة عارية تماماً.. كان شعرها مخلوقاً ومربوطاً إلى عنقها وينزف من فمها دم أسود لامع.. لقد شدوا خصرها النحيل شداً مجنوناً ولم يكن في وجهها كله ما يشير إلى أنها كانت، قبل هزيمة، تملأ الساح رصاصاً وبناراً ودماء»<sup>(١٠٦)</sup>.

والتضاد بين الصورة الحالية والماضية يضيف عليها قوة وعمقاً.

## المسرد:

الزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الايقاع<sup>(١٠٧)</sup>.

فلنتابع الزمن في القصة القصيرة عند كنفاني من خلال جدول يوضحه كي نستخلص من هذا التتبع نتائج محددة:

القصة	خط الزمن	الضمير
البومة في غرفة بعيدة	حاضر / ماض / حاضر	المتكلم
شيء لا يذهب	حاضر / ماض / حاضر	المتكلم
منتصف أيار	حاضر / ماض / حاضر	متكلم مع مخاطب
كحك على الرصيف	حاضر / ماض / حاضر / مستقبل / حاضر	متكلم
في جنازتي	حاضر / ماض / حاضر / مستقبل / حاضر	متكلم مع مخاطب

(١٠٤) المصدر نفسه، ص ٨٧١، ٨٧٢.

(١٠٥) غسان كنفاني، الأثر الكلمة، المجلد الثاني، ص ٧٩٤.

(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٧٩٩.

(١٠٧) سيزا أحمد القاسم، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، رسالة دكتوراه غير مطبوعة، ص ٢٩.

متكلم	حاضر / مستقبل / حاضر	الأرجوحة
متكلم مع مخاطب	حاضر / ماض / حاضر	موت سرير رقم ١٢
غائب مع متكلم	حاضر / ماض / حاضر	لؤلؤ في الطريق
غائب	حاضر / ماض / حاضر / ماض / حاضر	الرجل الذي لم يمض
غائب مع مخاطب	حاضر / ماض / حاضر	العطش
متكلم	حاضر / ماض / حاضر	المجنون
غائب	الحاضر	ثمانى دقائق
متكلم	الحاضر	أكتاف الآخرين
غائب	الحاضر	قلعة العبيد
متكلم	الماضي	سنة تسور وطفل
غائب	الحاضر	القط
متكلم	الحاضر	الخراف المصلوبة
متكلم مع غائب	الحاضر	أبعد من الحدود
متكلم مع غائب	حاضر / ماض / حاضر	الافق وراء البوابة
غائب	الحاضر	السلح المحرم
		ثلاث أوراق من فلسطين
متكلم	حاضر / ماض / حاضر	١) ورقة من الرملة
متكلم	حاضر / ماض / حاضر	٢) ورقة من الطيرة
متكلم	حاضر / ماض / حاضر	٣) ورقة من غزة
الضعيف	خط الزمن	القصة
غائب مع متكلم	حاضر / مستقبل / حاضر	الأخضر والأحمر
متكلم	الماضي	أرض البرتقال الحزين
غائب	حاضر / ماض / حاضر	قتيل في الموصل
غائب	الحاضر	لا شيء
متكلم	الحاضر	جدران من الحديد
متكلم	الماضي	الصقر
متكلم	حاضر / ماض / حاضر	كفر المنجم
غائب	حاضر / ماض / حاضر	ذراعه وكفه وأصابعه
متكلم	الحاضر	عشرة أمتار فقط
غائب مع مخاطب	حاضر / ماض / حاضر	المنزلق
متكلم	ماض / حاضر	علبة زجاج واحدة
غائب	حاضر / ماض / حاضر	عطش الأفعى
غائب	حاضر / ماض / حاضر	لو كنت حصاناً
غائب	حاضر / مستقبل / ماض / حاضر	نصف العالم
غائب	حاضر / ماض / حاضر	الشاطيء

رسالة من مسعود	الحاضر	غائب
جحش	حاضر / ماض / حاضر	غائب
رأس الأسد الحجري	الماضي	متكلم
العروس	حاضر / ماض / حاضر	متكلم مع مخاطب
١) مدخل	حاضر / ماض / حاضر	متكلم
٢) الصغير يستعير مرتينة خاله ويشرق إلى صفد.	الحاضر	غائب
٣) الدكتور قاسم يتحدث لايفا	الحاضر	غائب
عن منصور الذي وصل إلى صفد		
<b>القصة</b>	<b>خط الزمن</b>	<b>الضمير</b>
٥) الصغير وأبوه والمرتينة يذهبون إلى قلعة جدين	الحاضر	غائب
٦) الصغير يذهب إلى المخيم	الماضي	متكلم
٧) الصغير يكتشف أن المفتاح يشبه الفأس.	الماضي	متكلم
٨) صديق سلمان يتعلم أشياء كثيرة في ليلة واحدة	الماضي	غائب
٩) حامد يكف عن سماع قصص الأعمام	الماضي	غائب
أم سعد تقول:	الحاضر	غائب
(خيمة عن خيمة تفرق)		
القميص المسروق	الحاضر	غائب
إلى أن نعود	حاضر / ماض / حاضر	غائب
المدفع	الحاضر	غائب
درب إلى خائن	الماضي	متكلم
البطل في زنزانة	حاضر / ماض / حاضر	غائب مع متكلم
قرار موجز	الماضي	غائب
يد في القبر	الماضي	متكلم
كان يومذاك طفلاً	الحاضر	غائب

والنظرة الحديثة إلى الزمن تعرفه بأنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منظم وغير مرتب<sup>(١٠٨)</sup>.

ولما كان لا بد للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فإن الروائي يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد

(١٠٨) المرجع نفسه، ص ٣٢.



يصور الوقائع والأحداث على أنها أخبار قد وقعت والواقع يكون قد تشكل وانتهى.  
وقصة (أرض البرتقال الحزين) مثال على السرد من لحظة الماضي. حيث يستخدم الكاتب شخصية الراوي كي تحدثنا عن واقع النزوح والهجرة من يافا إلى صيدا في لبنان.  
ونلاحظ أن الراوي يعلم الأحداث التي وقعت، مما يجعله متمكناً من روايتها بطريقة منسجمة وعندما خرجنا من يافا إلى عكا لم يكن في ذلك أية مأساة»<sup>(١١٥)</sup>.

ونتابع الشخصية في حديثها عن ماضيها، من خلال أسيرة الراوي الصغيرة التي تمثل الأسيرة الفلسطينية المهاجرة، معاناتها، مشكلاتها اليومية، ارتباطها الرومانسي بالماضي.  
والكاتب يبدأ بالماضي وينتهي بالماضي في القصة.

ولقد فصل غسان فصلاً كبيراً بين عناصر الزمن الثلاثة: ماضي - حاضر - مستقبل ولكنه قلما يدخل المستقبل، فالإشارات إلى ماسيحدث قليلة، فترتيب الأحداث في النص يتذبذب في مسيرته كما رأينا، تذبذباً منتظماً أو غير منتظم بين الحاضر والماضي، ووجود الحاضر مع الماضي مع المستقبل لا تشغل سوى خمس من قصصه:

كحك على الرصيف، في جنازتي، الأرجوحة، الأخضر والأحمر، نصف العالم.  
واعتقد أن السبب في قلة هذا الاتجاه، يتعلق باتجاه الكاتب نحو القصة الواقعية، التي ترى الواقع في تفاعله الحي، ولكنها لا تراه في حركته نحو التغيير، نحو المستقبل.  
في (الأخضر والأحمر) نجد مثلاً على هذا الاتجاه حاضر/ ماضي/ مستقبل. ولكنه يعود إلى الحاضر آخر الأمر. أنه الحاضر الذي يواجه الموت ويقتل رغم بعد هذا عن توقعه.

ولم يكن يظن لحظة واحدة أنه قريب من الموت قرب أنفه من الهواء لم يكن يظن ذلك قط.. كل الطريق كانت تعيق بحية بكر كأنها خلقت لتوها، كأن الله صنعها الآن فحسب ليتنشقها. وليتركها تغسل صدره مثل شلال من الريش»<sup>(١١٦)</sup>.

ولم ير الكاتب الموت في سكنونه، أنه متمثل في الحياة، في أيار، إذ أنه من الموت، من لحظة الحاضر، يولد المستقبل، فيولد الأسود الصغير.

«ذلك أنه في المكان الذي سقط فوقه الجبين في الحفرة المدورة التي صنعتها السقطة، ولد طفل صغير»<sup>(١١٧)</sup>.

وعند تتبع قصص كنفاني نلاحظ أنه كثيراً ما يلجأ إلى استخدام ضمير المتكلم في السرد. يستخدمه في أربع وعشرين قصة.

هذا الاستخدام مرتبط باهتمام الكاتب بشخصية الراوي اهتماماً جوهرياً.  
وتؤدي العلاقة ما بين الراوي والشخصية إلى أساليب مختلفة في صياغة النص القصصي بعضها يتصل بالبناء الزماني والمكاني للرواية وبعضها يتصل ببنية الشخصية نفسها وأخرى لغوية تتعلق بوسائل التعبير»<sup>(١١٨)</sup>.

ونلاحظ أن الراوي في أكثر قصص غسان يعرف أكثر من الشخصية، وهذا ما يجعلنا نطلق على

(١١٥) جهاد عبد الجبار الكبيسي، ثلاثية نجيب محفوظ: رسالة ماجستير ١٩٧٨، جامعة القاهرة، ص ٢٨٠.

(١١٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص ٣٥٢.

(١١٧) المصدر نفسه، ص ٣٥٦.

(١١٨) سيزا أحمد لاسم، ص (١٩٨).

العلاقة تسمية «J. Pouillon (الرؤية من وراء)»<sup>(١١٩)</sup>.

إن وجود الراوي ملموس في القصص... من التعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يطلقها، ومن الحقائق التي يدخلها على العالم التخيلي مستمدة من العالم الحقيقي والتي تتجاوز محور معرفة الشخصيات. فكانه ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخجلات، وتستوي في ذلك عنده جميع الشخصيات فكانها كلها من أكبرها شأنًا إلى أقلها شأنًا كتابًا منشورًا أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها<sup>(١٢٠)</sup>.

(كحك على الرصيف) مثال على هذا النوع من القصص<sup>(١٢١)</sup>.

يعرف الراوي هنا الكثير عن أحوال حميد وأمثاله، عن صنوف البؤس التي يتجرعها آلاف الشباب لأنه كان واحداً منهم.

ونجد الراوي في بعض الروايات يعرف ما تعرفه الشخصية. وهذا ما أطلق عليه «جان بويون» (الرؤية مع)، يتبنى الراوي فيها منظور الشخصية ويرى معها ويلاحظ ملاحظاتها، فنرى العالم التخيلي من خلالها معكوساً على شاشة وعيها.

(لؤلؤ في الطريق) مثال على هذا النوع من القصص<sup>(١٢٢)</sup>.

يعرف فيها الراوي ما يعرفه (سعد الدين). الرجل الذي حصر همه وأحلامه في المحار وسقط ميتاً عند آخر محارة.

«صدقوني انني لا أعرف أيها الاخوة لماذا مات سعد الدين؟ هل كان ثمة لؤلؤة داخل تلك المحارة الأخيرة المعونة فمات فرحاً أم هل كانت فارغة كاخواتها العاقرات فمات غماً؟»<sup>(١٢٣)</sup>.

## الحوار:

يتقاطع الحوار مع السرد في قصص كتفاني القصيرة ليكشف في الغالب عن أحوال الشخصية الأساسية في القصة، واقعها، تفكيرها ماضيها وحاضرها ومصيرها.

ففي قصة (كحك على الرصيف) مثلاً نتعرف على واقع شخصية حميد من خلال حوارهِ مع الراوي:

«كم عمرك؟

«إحدى عشرة سنة.

«فلسطيني؟

«هز رأسه فوق الحذاء دون أن يجيب. وأحسست بأنه يخفي شعوراً بخجل صغير.

«أين تسكن؟

(١١٩) المرجع نفسه، ص (١٩٨).

(١٢٠) المرجع نفسه، ص (١٩٩).

(١٢١) يندرج تحت نفس هذا النوع: (منتصف أيار) (في جنازتي) موت سرير رقم ١٢ (السلاح المحرم) (الاخضر والأحمر) (قتيل في الموصل) (ذراعه وكفه وأصابعه) (المنزلق) (الشاطيء) (رسالة من مسعود) (جيش) (العريس) (قرار موجز) (كان يومذاك طللاً).

(١٢٢) يندرج تحت نفس النوع: (البومة في غرفة بعيدة): (شيء لا يذهب): (للرجل الذي لم يمت): (العطش): (ثاني دقائق): (أبعد من الحدود): (عطش الأفعى).

(١٢٣) غسان كتفاني، الأثر الكاملة، القصص القصيرة، ص ١٦٣.

- في المخيم.
- مع أبيك؟
- لا، مع أمي..
- أنت طالب، أليس كذلك؟
- نعم..<sup>(١٧٤)</sup>
- هذه الصورة تساعدنا على الدخول في عالمه، الذي يتكشف شيئاً فشيئاً.
- وفي قصة (قتيل في الموصل) نعرف من خلال الحوار مصير الشخصية:
- وقال فجأة..
- هل تعرف طالباً أردنياً يدرس في جامعة بغداد اسمه «معروف»؟
- قابلته مرة.
- كان الموج قد بدأ يرتفع مع المد حاملاً في خط مستقيم أسراب الجراد التي سقطت في البحر حينما عجزت أجنتها الشفافة عن حملها إلى الشاطئ.
- قال بهدوء:
- لقد قتل..
- كيف؟ معروف؟ كيف قتل؟<sup>(١٧٥)</sup>
- فحركة الحوار هنا تتقاطع مع صورة المشهد الطبيعي، فالوج الذي يرتفع مع المد تتقاطع حركته مع حركة الحوار التي ترتفع في توترها لتنبئ بمصير الشخصية. الصورة تحمل شبح الموت، قبل تأكيده، ثم يأتي التأكيد للخبر كي يكون منسجماً مع السياق وأسراب الجراد تسقط لأن أجنتها تعجز عن حملها كما تعجز قدرات معروف عن أن توصله إلى الأمان سالماً.
- ونتفرع على أفكار الشخصية في قصة (نصف العالم) من خلال حوارها مع بعض الأصدقاء:
- «وإذا ماتت أمك يا عبد الرحمن.. ألا تحزن؟»
- هكذا سألوه محاولين إقناعه لقد فكر قليلاً ثم قال:
- أمي لا تموت.
- كيف؟
- لأنها لم تمت قبلاً.
- لو افترضنا أنك ذهبت الآن إلى داركم فوجدتها ميتة ماذا ستفعل؟
- لا شيء.
- ألا تحزن..؟
- أحزن؟ كلا.. لقد ماتت وهذا يعني أنها لم تعد حية ولذلك فإن الحزن لا مبرر له وغير موجود.
- ولكن أمك كانت حية وماتت ألا يختلف الأمر؟
- كلا طبعاً حينما تكون ميتة فهي غير حية إذن - وهكذا فإنه لا يوجد إلا شيء واحد وكل شيء آخر وهم<sup>(١٧٦)</sup>.

(١٧٤) غسان كنفاني، الأطلال الكاملة، المجلد الثاني، ص ٨٤.

(١٧٥) غسان كنفاني، الأطلال الكاملة، المجلد الثاني، ص ٨٤.

(١٧٦) المصدر نفسه.

وفي قصة (الصغير يستعير مرتبة خاله ويشرق إلى صدف) نجد تحديداً للملامح الشخصية (منصور) في حوار مع خاله:

وقال له خاله مرة أخرى:

- الطريق بين مجد الكروم وصدف وعريستعصي على الماعز، ان ولدأ مثلك سوف يموت في الشوك قبل أن يقطع نصف المسافة.

- ودون أن يلتفت إليه رد، للمرة العاشرة منذ الصباح، على كلمة «ولده» التي لا ينفك خاله يوجهها إليه:

- أنا لست ولدأ.

- عموك سبعة عشر عاماً، والبندقية التي تحملها تزن أكثر من نصف وزنك والطريق طويلة شرسة.

وانتابه الرب لحظة واحدة فقط، فشد البندقية إلى صدره واستدار فواجه خاله من جديد:

- إذا كانت خائفاً على بندقيتك فقل ذلك بصراحة» (١٢٧).

شخصية منصور التي يظهرها الحوار شخصية قوية صلبة، تعرف طريقها وتصمم عليه دون أدنى تردد. يريد بندقية خاله حتى يذهب إلى صدف ويحارب مع الرجال هناك.

ومقابل هذه الشخصية نجد شخصية قاسم، التي تتكشف لنا من خلال حوار قاسم مع والده:

- يا دكتور قاسم منذ عشرات السنين تعلمت في القراءة الرشيدة أن...

- وقاطعه قاسم ضاحكاً:

- الحمار حمار ولو بين الخيول ربي دائماً تقول ذلك حين أقول لك انني سأصير طبيباً. الامر

يختلف الآن الحمار والخيول ستبقى في مجد الكروم ومحسوبك سيفتح عيادة في حيفا.

وبنفس السرعة التي يستطيع الفرخ أن يجتاح بها صدر ابي قاسم اجتاحت الغضب عروق جبينه:

- حيفا؟ قلة أطباء في حيفا؟

- أين تريدني أن أعمل إذن؟

- في مجد الكروم يا ولد يا عاق.

- مجد الكروم؟ تحسب انني حلاق اداوي الامراض بالعلق؟ ان اتخن رأس في مجد الكروم سينقذني تعريفه على الاكثر. ماذا؟ أتريدني أن أموت جوعاً؟» (١٢٨).

إن قاسم يعرف ما يريد تماماً مثلما يعرف منصور ما يريد، يريد قاسم أن يصل إلى الغنى في أقرب فرصة ممكنة ولا يفكر في أبعد من ذلك، لا يفكر في أهل قريته، ولا في خدمتهم ولا في مصالحهم، أي انه لا يفكر في مصلحة بلده ايضاً.

وفي قصة (الصغير وابوه والمرتبة يذهبون إلى قلعة جدين) نجد أن الحوار بين منصور والحاج عباس يكشف لنا جانباً من شخصية الأب لم تتكشف من خلال السرد (١٢٩).

نحن نعرف (ابا قاسم) قبل هذا الحوار رجلاً جاداً شجاعاً لكننا لم نعرف علاقته بالثورة ومدى

(١٢٧) غسان كنفاني، الأثر الكفيلة، المجلد الثاني، ص ٦٢٧، ٦٢٨.

(١٢٨) غسان كنفاني، الأثر الكفيلة، المجلد الثاني، ص (٦٤٠).

(١٢٩) المصدر نفسه، ص (٦٩٠ - ٦٩١).



استعداده للمشاركة فيها.

لكننا نعرف من كلام الحاج عباس لمنصور أن أبا القاسم قد جاءه كي يستعير بندقيته ويتعهد بدفع جنيته عن كل يوم يتأخر في تسليمها لصاحبها أما إذا أصابها عطب أو ضاعت فسيُدفع أبو قاسم ثمنها زيتوناً.

أما كيف يتصرف أبو قاسم في البندقية، فهذا ما سنعرفه بعد ذلك الحوار حين يلحق منصور بوالده، ويعرف أنه ذاهب مع رجال الثورة لاحتلال القلعة ومن خلال الحوار بين منصور وأبيه تتكشف أفكار الأب ويتضح:

تريث منصور هنية ثم سأل بصوت حاسم:

- ولماذا تشترك في الهجوم على جدين؟

- لقد بدأت الثورة، هذا هو كل شيء.

- كلا، أنت تريد الحصول على مرتبة من جدين تعطيها لي ليلة العرس كما وعدتني<sup>(١٣٠)</sup>.

إن جراءة الأب وإقدامه على المشاركة في احتلال القلعة تعبر عن شخصيته أبغ التعبير سواء أكان ذلك من أجل الثورة فحسب أم أنه كان من أجل أن يغنم بندقية يهديها لولده ليلة زفافه.

منصور امتداد لأبي قاسم كما يظهر في الرواية ومن خلال الحوار. كما أن الحوار يقوم بمهمة الكشف عن مشاعر الشخصية الخفية التي لا يظهرها السرد وفي قصة (الرجل الذي لم يمت) يكشف لنا الحوار بين السيد علي وزينب عن مشاعر زينب الخفية تجاه اليهود:

- يجب أن لا تباع الأرض لليهود يا سيد علي.

- ولكنني إذا لم أبيعها لن تحصلوا على أي قرش يساعدكم فيما بعد أليس كذلك؟

- يجب أن لا تباع الأرض لليهودي يا سيد علي..

عرف لحظتها أن عليه أن يتخذ موقفاً مغايراً واكتشف أن التساهل الذي كان يعامل به فلاحيه لم يكن في محله، وبذل جهداً كبيراً كي ينصب قامته في وجهها وكي يصيح بصوته الراجف:

- على أي حال.. هذا عملي أنا..<sup>(١٣١)</sup>.

كما يكشف الحوار في قصة (أبو الحسن يقوص على سيارة انكليزية) عن مشاعر (أبو الحسن) الخفية تجاه الانجليز.

بعد أن سارا عشر دقائق توقف أبو العبد ووضع يده على كتف أبي الحسن:

- أتعرف؟ يجب أن نعود إلى ذلك الجندي فنضربه. لقد نسينا أن نفعل ذلك.

- ماذا؟

- لقد كنت كل عمري اشتوي أن أصفح جندياً انكليزياً على وجهه ورغم ذلك فقد نسيت أن أفعل<sup>(١٣٢)</sup>.

وفي قصة (درب الى خانن) يكشف الحوار بين سائق الديزل والراكب عن مشاعر السائق الخفية تجاه الخيانة:

- ووسألكه أنا هذه المرة؟

---

(١٣٠) المصدر نفسه، ص (٧٠٠).

(١٣١) غسان كنفاني، الأثر الكالحة، المجلد الثاني، ص (١٦٩).

(١٣٢) المصدر نفسه، ص (١٨٢).

- من تريد أن تقتل؟

- أخي...

وصمت.. وعاد يسند ظهره. ووقف البدوي وقد كان على وشك أن يدخل العريشة واستدار ينظر إليه، وندت عن زميلي صيحة صغيرة مكتومة وقال كليهما:

- أخوك.

- نعم.

وسكت مرة أخرى ثم قال بهدوء:

انه خائن انه يعمل لحساب اليهود. قالوا لنا ذلك قلنا يريد أن يعيش.. قالوا: الا يجد طريقاً آخر.. قلنا: هو حر أما الآن فالامر يختلف تماماً.

- ماذا صنع؟

- قيل عدة أسباب، قدم وشاية لليهود عن أولاد عمه<sup>(١٢٣)</sup>.

كما ان الحوار يقوم بالكشف عن الحدث الذي نجهله ثم يتبين لنا كيف تطور، والحوار عند غسان يقوم بدور كبير في هذا الاتجاه. ففي قصة (الرجل الذي لم يمت) يكشف الحوار بين السيدة زينب وزوجها عن الحدث وما تم بشأنه:

.. لقد مات..

وخفق قلبها بخوف رهيب.. ترى أي شيطان دفعها لكي تسأل:

- من؟.. السيد علي؟

وأي إله جعل جواب زوجها المبحوح.

- لا.. حمدان<sup>(١٢٤)</sup>.

أما قصة (السلاح المحرم) فالحوار يقوم بالكشف عن مسار الحدث وتطوره<sup>(١٢٥)</sup> نعرف عن طريق الحوار الذي يتقاطع مع السرد ان (أبو علي) اضطر أن يترك بندقيته التي غنمها من الجندي، حين هاجم اثنان من قطاع الطرق وهدهاء بقوة أجبرته أن يقطعها.

كذلك نجد في قصة (قتيل في الموصل) حواراً يتعاون مع السرد في الكشف عن تطور الحدث. «الحياة هناك تقوم على خطأ.. ما هو هذا الخطأ؟.. انه يحس إحساساً صلباً ويحاول أن يقتله من (شروشه).

- ولماذا كل هذا التعب؟ اتركهم.. انهم الأسياء الآن.. ولكن ذلك كان مستحيلاً.. كان من العسير رده:

- انها ثورة الزنج من جديد.. العبيد يحملون سوادهم في قلوبهم هذه المرة..

- يا معروف.

- ماذا تفعلين هنا؟ لقد تعودتم ان تعيشوا بلا هواء كالخفافيش يجب أن نفعل شيئاً.

- ماذا نفعل؟

---

(١٢٣) المصدر نفسه، ص ٨١٨.

(١٢٤) المصدر نفسه، ص ١٧٨.

(١٢٥) المصدر نفسه، ص ٣١٥، ٣١٤.

فرضت المعركة عليه فرضاً.. كان في الموصل حينما حدثت الشرارة.. واضطر أن يقدم نفسه للحريق» (١٣٦).

ويتطور الحدث في اتجاه تضحية معروف بحياته ثمناً لأرائه التي يعتنقها ويقوم الحوار أحياناً بالكشف عن محور القصة وموضوعها الأساسي الذي لا يقوم بكشفه السرد:

في قصة (سنة نسور وطفل) يكشف الحوار بين مدرس الموسيقى والفلاح العجوز عن الموضوع ومحور الاهتمام في القرية:

« هل لاحظت هذه الصخرة يا أستاذ؟

قالها الفلاح عجوز ذات يوم مشيراً عبر النافذة إلى صخرة مدببة تنتصب فوق تلة صغيرة:

« نعم اني أراها ثلاث مرات في الأسبوع.

بقيت أصبغه ممدودة تجاه الصخرة وهو يسأل من جديد:

« هل تعرف قصتها؟

« حتى هذه الصخرة لها قصة» (١٣٧).

الموضوع في القصة هو الصخرة ونظرة الناس المختلفة إليها، هذا ما يتكشف من خلال الحوار. كما أن الحوار كثيراً ما يأتي بعد فترة من السرد الطويل ليقطع به الملل الذي يمكن أن يتأتى من طول السرد.

وفي قصة (موت سرير رقم ١٢) يأتي الحوار القصير بين سرد طويل وسرد طويل آخر.

«أذكر يومها أنني سألت الممرضة.

« ماذا في هذا الصندوق العتيق؟

وقالت الممرضة وهي تضحك:

« لا أحد يدري أنه يرفض أن يتخلل عن هذا الصندوق لحظة واحدة» (١٣٨).

لقد عرفنا سابقاً من خلال السرد الطويل وجهة نظر الراوي بالنسبة للمريض (سرير رقم ١٢) كيف تعاطف معه! وما الذي جعله يتوقف عنده بالذات... وكيف يعامله الممرضون، وشيئاً عن أحواله الشخصية، ثم جاء الحوار القصير مع الممرضة ليقطع السرد الطويل ويحركه، ويعدده يعود الكاتب إلى السرد الطويل الذي يكشف عن شخصية الراوي وشخصية المريض معاً.

ولو قارنا بين الحوار في القصة القصيرة والحوار في الرواية لوجدنا أن السرد في القصة القصيرة قصير مركز بينما هو في الرواية ممتد وطويل. ولناخذ مثلاً على الحوار في الرواية النص التالي:

«وقف أسعد أمام الرجل السمين صاحب المكتبة الذي يتولى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت، ثم انفجر:

« خمسة عشر ديناراً سادفعها لك؟ لا بأس.. ولكن بعد أن أصل وليس قبل ذلك قط..

« حذق إليه الرجل من وراء جفنيه السميين وسأل ببلاهة:

« لماذا؟

« لماذا؟ ها! لأن الدليل الذي سترسلونه معنا سوف يهرب قبل أن نصل إلى منتصف الطريق!

(١٣٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (٢٨٧).

(١٣٧) المصدر نفسه، ص (٢٨).

(١٣٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (٢٢٨).

خمسة عشر ديناراً، لا بأس.. ولكن ليس قبل أن نصل..

طوى الرجل أوراقاً صفراء أمامه وقال بلّوم:

– أنا لا أجبرك على أي شيء، أنا لا أجبرك<sup>(١٣٩)</sup>.

ونأخذ مثلاً على الحوار في القصة القصيرة النص التالي:

«جلس مبارك فوق عليّة جدعان، وحدث إليّ بعينين شامتتين ثم قال:

– حدث ذلك منذ زمان بعيد.. كان يريد أن يتزوج بنتاً لها شعر أحمر شاهداً مرة قرب مضارب

أهله مع رجال كانوا قد أتوا لاصطياد الغزلان.

قلت مشدوهاً:

– جدعان؟ جدعان كان عاشقاً؟

– نعم، كان شيخهم قد كلفه بمرافقة الرجال والمرأة لمطاردة الغزلان.. أتعرف ماذا؟ أقول لك،

أحبها وحينما غادرت صار كالمجنون.

تناول مبارك غصناً صغيراً وأخذ يحز الأرض دون غاية ثم قال:

– أنت تعلم، هناك يحكون أشياء كثيرة يقولون، أقول لك انها هي الأخرى أحبه..

– أحبه؟ لماذا لم يتزوجا؟

– أية امرأة لها شعر أحمر تقبل أن تتزوج بدياً؟ كان رجلاً طيباً ولكن لا فائدة.. أتدري؟ أقول

لك، لقد طعن زوجته»<sup>(١٤٠)</sup>.

نلاحظ من المقارنة أن السرد في الرواية أطول منه في القصة القصيرة، كما أنه بينما نجده ممتداً

في الرواية تجده مركزاً في القصة القصيرة.

### الموسولوج:

يلجأ غسان في كثير من قصصه إلى استخدام العبارات التقليدية في تقديم حياة الشخصية النفسية:

«قلت لنفسي، قالت في ذات نفسها، سألت نفسه، هجمت فكرة خبيثة على رأسه قائلاً لنفسه، قال في نفسه، قال الشيخ في ذات نفسه، ثم فكر، هكذا قال لنفسه.

هذه العبارات توضح الانتقال من المنظور الموضوعي الخارجي إلى المنظور الموضوعي الذاتي. في قصة (القط) مثلاً يستخدم الكاتب عبارة (هجمت فكرة خبيثة على رأسه) ليوضح الانتقال إلى منظور الشخصية الذاتي:

«حينما شاهد أول سيارة أجرة أشار إليها واندفع إلى المقعد الخلفي هاتفاً بالسائق:

– الشارع الفلاني.

وحينما استقر في المقعد هجمت فكرة خبيثة على رأسه:

– أيها الكذاب «أنت تذهب إلى سميرة لأنه ليس ثمة مكان آخر تذهب إليه» الفراغ هو الذي

يجرك إليها»<sup>(١٤١)</sup>.

فالعبرة تمهد إلى الانتقال من المنظور الموضوعي الخارجي حيث تفحص الشخصية عن أفكارها

(١٣٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٥٣).

(١٤٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص ٤٢٨، ٤٢٩.

(١٤١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص ٢٤٩.

وما تريد. وبين المنظور الذاتي حيث تفصح الشخصية عن أفكارها الداخلية التي لا تصرح بها. غير أن غسان كثيراً ما يسقط هذه العبارات ويربط بين خط القص ومقطع التأمل. في قصة (ثمانى دقائق) مثلاً نرى هذا الالتحام بشكل واضح:

«مد صدره فوق الحاجز وحاول أن يتطلع إلى الشقة الأخرى ليرى ما إذا كان الباب مفتوحاً إلا أنه لم ير شيئاً.. عاد فنزع سترته ثم نزع حذاءه، ونظر مرة أخرى إلى الطريق:  
- حسناً يا تيسير أنت لست خائفاً، ولكن لماذا كل هذا؟»<sup>(١٤٢)</sup>.

إنها لحظة الكشف بالنسبة للشخصية، حيث يكتشف تيسير إحساساً بالخوف لم يكن يتوقع أن يشعر به قبل ذلك.

وفي قصة (الأفق وراء البوابة) يأتي الالتحام بين خط القص ومقطع التأمل ليكشف موقف الشخصية ويحدد مصيرها:

«مد كفه إلى السلة فقبض على ذراعها بعنف واندفع إلى فوق كأنه يقتلع نفسه اقتلاعاً من بحيرة طين..

لا! هذه المرة لن أعود! إنه من العار أن أكون جباناً إلى هذا الحد - لقد حملت على كتفي قدراً مليئاً طيلة عشر سنوات طويلة.. وعلي الآن أن أغسله في ظل بوابة مندليوم! التي ترتفع فاصلاً من حجارة بين الأرض المحطة والأرض الباقية»<sup>(١٤٣)</sup>.

الماضي يلتقي مع الحاضر في النص السابق، بحيث يأتي الكشف عن موقف الشخصية ليحدد اتجاهها. أن موقف الشخصية الآن فاصل ومحدد، سوف يكف عن الكذب على أمه ويصارعها بحقيقة وضعه ومصير شقيقته.

وفي قصة (ذراعه وكفه وأصابه) تتبين اللحظة الكاشفة التي يتلاقى فيها الماضي مع الحاضر ليحدد موقف الشخصية:

«هز عصاه بغضب وضيق جفنيه ليستطيع أن يرى بوضوح، ولكنه لم يستطع أن يخطو خطوة واحدة، كان الغضب قد نما في صدره حتى سد حلقه! أيها العجوز الخرف! ترنح قليلاً ثم انكأ على جذع قريب.. عجوز خرف! ولكن ليس الآن.. لقد تعلمت أخيراً هذا الدرس الصغير المفيد: إذا أردت شيئاً فخذ به ذراعيك وكفك وأصابك.. لا أن أقف ذليلاً أمامك يا خيرى مرة أخرى!»<sup>(١٤٤)</sup>.

إن الجمل التي تحتها خط تعبر عن خواطر وأفكار العجوز وهي لم تقدم بفعل من أفعال القول للنفس أو ما في معناه ثم إنها لم تقدم في إطار علامات تنصيص لقد استخدم الضمائر فيما سبق بشكل متنوع يتيح للكاتب أكثر من إمكانية ضمير الغائب أولاً يشعروا باستقلال الشخصية عن العالم وعن القارئ، يجعل الكلام غير المترابط مفهوماً، لكنه حين يعود ليمزج الكلام مع ضمير المخاطب تزداد فاعلية التوصيل بين الشخصية والقارئ، ونحس أن المؤلف يفترض وجود الجمهور ولو أنه لا يظهر في النص بشكل مباشر.

وتكنيك (متلاجة النفس) في القصة جاء منسجماً مع موضوعها.. إذ إنها تصور وحدة الشخصية وعزلتها عن العالم، وما تجرّه هذه العزلة من إحساس بانس تجاه الآخرين، وتجاه النفس ذاتها، وكان

(١٤٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٣.

(١٤٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٢٩٢.

(١٤٤) المصدر نفسه، ص ٤٥٠.

يمكن أن يتم هذا التصوير عن طريق استخدام المونولوج الداخلي، لكن الكاتب وقد استخدم (مناجاة النفس) فقد تمكن من تصوير جانبي الشخصية الداخلي والخارجي.

لقد عرفنا عن طريق الأسلوب الذي اتبع في القصة أن البطل قد جرب كتابته وأنه فشل في عمله ثم حدثنا عن إحساساته بالكآبة والفشل والعزلة مما جعلنا أمام الشخصية من الداخل والخارج فعلاً.

أما في القصة (المجنون) فنحن نجده يستخدم تكنيك (المونولوج الداخلي المباشر) هذا المونولوج الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف... وعدم افتراض أن هناك سامعاً<sup>(١٤٥)</sup>.

والشيء الذي ينبغي أن يؤكد عليه هو أنه لا يفترض هناك وجود سامع، وأن الشخصية لا تتحدث إلى أي أحد داخل المنظر القصصي، بل أن الشخصية لا تتحدث في الواقع حتى إلى القارئ... وباختصار فإن المونولوج يقدم على نحو عشوائي تماماً. كما لو لم يكن هناك قارئ<sup>(١٤٦)</sup>.

«أنا أقرص وراء المنعطف بخمس خطوات واسعة. أضع كوعي على ركبتي وأركز ذهني على راحتتي وأغمض عيني قليلاً، وأتطلع إلى الناس، ولكنهم لا يرونني. أقرص هنا منذ لم أعد كلباً صغيراً، هذا المكان لي، ليس من إنسان يقرص فيه سواي، أن أحداً لم يجده حتى الآن... آتي إليه في الفجر، وأظل مرقصاً حتى تسقط الشمس وراء سطح بيت الولد الأشقر يأتي الولد الأشقر، يعيش ببطء على رؤوس أصابعه أراه من طرف عيني. لا ادعه يراني أبداً يصل إلى المنعطف، يضع الطعام، ويركض إلى درج بيته، يفتح الباب وينظر إليّ حتى أقوم فأخذ الأكل وأرجع إلى مكاني مسرعاً فيصيح: «متى ستصبح كلباً مرة أخرى؟»

هذا المكان لي، أنا لا أريد عليه.. أنا لا أنام إلا بعد أن يؤذن العصر، أنا أعرف المؤذن ولكنني أحرص على أن لا يعرفني، أنا أنام في العصر لأن الناس لا ينامون في وقت العصر لذلك فأنا الوحيد الذي ينام وتلك في كل العالم.. حينما أنام أغمض عيني وأسند رأسي إلى الحائط وأحلم أحلاماً رائعة، مرة حلمت أن بقرة قدمت إلي قطعة جبن لأنني كنت جائعاً وحينما أكلتها شعرت أن طعمها يشبه طعم الحليب، وأخذت البقرة تضحك ثم هربت وتركت ذيلها ملقى على كتفي<sup>(١٤٧)</sup>.

لا يوجد شرح سابق على هذه السطور في القصة، كذلك إذا تمعنا في الموقف نجد الشخصية التي تقدم شخصية وحيدة، وإذن لا يوجد سامع في المنظر. وتؤكد عناصر عدم الارتباط والفيضان في القصة بقطع الفكرة بأخرى على نحو متكرر:

(هذا المكان لي أنا لا أريد عليه) ثم (أنا لا أنام إلا بعد أن يؤذن العصر). لقد اختفى المؤلف تماماً كما هو واضح، والكلام بضمير المتكلم، وزمن الجملة يتردد بين الماضي والحاضر، وليست هناك تعليقات أو توجيهات من المؤلف.

نلاحظ في النص السابق التكرار، واستخدام علامتي التنصيص أحياناً ثم الاستفهام التعجبي مما يدل على الاضطراب في وعي الشخصية، ويساعد في بعثرة الكلام وعدم ترابطه.

وحين نربط بين أسلوب القصة ومضمونها نجد أن (المونولوج الداخلي) كان أفضل معبر عن مضمون القصة. ذلك أنها تتحدث عن عقلية مجنون، وما يمكن أن يفكر فيه وهو مضطرب دون ترتيب في الأفكار.

الأفكار هي فيضان وعي (المجنون)، يصلنا الكاتب بعالمه الداخلي ويجعلنا نعيد ترتيب الأحداث

(١٤٥) ، (١٤٦) روبرت هفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٤٤، ٤٥.

(١٤٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ١٨٩، ١٩٠.

بالنسبة للشخصية دون أن يتدخل فيها.

وهناك بعض القصص التي يحس فيها القارئ بحضور المؤلف المستمر دون أن يكون ذلك بشكل مباشر. وحين يتبع الكاتب مثل هذا الأسلوب فهو يتبع تكتيك (المونولوج الداخلي غير المباشر). وهو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة وذلك عن طريق التعليق والوصف<sup>(١٤٨)</sup>.

في قصة (ثماني دقائق) نجد استخداماً جيداً لهذا الأسلوب. لدينا صوتان في القصة: صوت تيسير، وصوت السيد علي، ومن خلال المونولوج الداخلي لكل من الشخصيتين نتكشف لنا الأبعاد الداخلية التي تتضافر مع الأبعاد الخارجية لتضعنا في جو الشخصيات بشكل متكامل. يطالعنا صوت تيسير:

«وصل المصعد، ففتح تيسير الباب، ثم تركه ينطلق وراءه، كانت الساعة العتيقة في معصمه تشير إلى الثانية وسبع دقائق، وكان العرق الأحمر يدور على محوره كشيطان صغير إسقط ذراعه على فخذه بإهمال ثم أخذ يحق إلى وجهه برمأة المصعد المكسورة. كان في حلقه مذاق زيت القطن، وشعر بأن تنفسه ثقيل بعض الشيء.. لا، أنا.. لست خائفاً، هز رأسه في مواجهة المرأة، وابتسم ماداً شفتيه إلى أقصى ما يستطيع، ثم فرد ذراعيه واستند بهما إلى جداري المصعد وأخذ يحق، منحنيّاً بعض الشيء، إلى الدوائر الزرقاء المرسومة حول عينيه. كانت في رأسه فكرة ملفوفة بشرنقة من حرير بنفسجي وكان يدور حولها بدور يستمتع بالانتظار، ولكن الفكرة كانت هناك، وكان الدبور عاجز بلمء رغبته عن الوصول إلى ما في داخل الشرنقة.. عما قليل سيصل إلى الشقة رقم ١٢ التي لم تؤجر ولا حتى لنصف يوم. وفي طريقه إلى الشرفة سوف يمر بباب الحمام، هناك لا بد أن يجد صرصاراً في ركن ما مقلوباً على ظهره متظاهراً بأنه ميت، ثم سيصل إلى غرفة النوم وسوف يجد كرات صغيرة من الغبار ملتفة على هيكل من الشعر إلى غرفة لم تسكن قط، ثم سيدور مقبض باب الشرفة الزجاجي.. لا يحسن أن لا يفكر بهذا الأمر.

«أنت خائف يا تيسير» عقد ذراعيه على صدره وفكر:

«ان المصعد يزحف ببطء قاتل كأنه ثعبان بلا ذيل، لا بد من إصلاحه ذات يوم»<sup>(١٤٩)</sup> ويأتي

صوت السيد علي ليقابل صوت تيسير:

«حينما أغلق تيسير باب المصعد أدار السيد علي ظهره وخرج إلى الشارع:

«تيسير ولد شجاع.. العمل بالنسبة له شيء عادي»، رفع رأسه إلى فوق. ولكنه لم يكن متأكداً من أي شيء كان في غاية التعب.. فأخذ يعد الطوابق حتى ركز بصره على الطابق التاسع.. هناك شرفتي كان علي أن أعرفها من المنشفة الخضراء المعلقة على الحبل.. لم يكن تيسير قد وصل بعد وتذكر أن المصعد في هذه العمارة بطيء بشكل مخز إلا أنه عاد فأخذ يتصور كيف تجري الأشياء دون قصد... كان مرة ينتظر المصعد، حينما شعر بأن إنساناً يقف خلفه، التفت، كانت جارته واقفة هي الأخرى بانتظار المصعد وكانت هذه هي المرة الأولى التي التفت فيها.. وصل المصعد.. ففتح لها الباب ثم دخل هو الآخر: «لا بد من أن أقول كلمة يجب أن أبدا علاقة ما»<sup>(١٥٠)</sup>.

(١٤٨) روبرت مفرى، نيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٤٩.

(١٤٩) غسان كتفاني، الإثر الكلامي، المجلد الثاني، ص ٢٠١، ٢٠٢.

(١٥٠) المصعد نفسه، ص ٢٠٥.

من خلال النصين السابقين نتعرف على عالم الشخصيتين الداخلي: تيسير الذي يغامر بحياته في سبيل بعض الليرات يأخذها من السيد علي، رغم خوفه الداخلي الذي يظهر بواسطة المونولوج، والسيد علي الذي لا يرى من الأمور إلا ظواهرها ويعتقد أن العمل بالنسبة لتيسير شيء عادي، ولا يفكر إلا في نفسه ومتعتها. هذا التقابل بين الشخصيتين يكشفه لنا (المونولوج الداخلي غير المباشر) بشكل واضح، إذ يستخدم الكاتب ضمير الغائب - كما نرى - ولا يغيب عن القصة ويترك الشخصيات، بل نجده يمدنا بالمعلومات، يفسر ويصف، كما نلاحظ من العبارات التي تحتها خط في مونولوج تيسير خاصة. وتجلج براءة الكاتب في أنه قد قدم لنا مادة غير متكلم بها، كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما، مع قيامه بإرشادنا عن طريق التعليق والوصف.

«وفكر» ثم دخل هو الآخر والعبارات الموضوعة بين علامتي التنصيص بعدها. وقد استطاع غسان من خلال هذا الأسلوب أن يقدم لنا عالين مختلفين لهما صوتهما المختلفين وتعبيرهما المختلف. قدم لنا عالم الإنسان البرجوازي المستقل، وعالم الإنسان المستقل بطريقة غير مباشرة ولا تقديرية، بل أنه لجأ إلى أسلوب (المونولوج الداخلي) كي يتمكن من تقديم هذين العالمين دون تدخل كثير. من كل هذا نرى أن كنفاني رغم الفترة الزمنية القصيرة التي ألف فيها قصصاً قصيرة قد طور الكثير من تقنياته وكان حريصاً على أن يستعمل تقنيات مختلفة وأن يستغل إلى جانب موهبته الكثير مما أفاده من قراءات في النقد أو في قصص قصيرة عالمية. ولعل ارتباطه بالكتابة في الصحف والمجلات كانت حافزاً على أن يكثر من هذا النوع من التأليف، فإذا أضفنا إلى ذلك انشغاله المستمر بالقضية والكتابة عنها وجعلها هي كل حياته وكأنه ينتفس مأساة الوطن السليب ويزفر تصميماً على استرداد الأرض مهما غلت التضحيات، بل مهما طال الزمن، مما جعل شكل القصة القصيرة هي أنسب الأشكال الأدبية للتعبير عن آرائه وأحاسيسه.



## الخاتمة

عالج البحث أدب غسان كنفاني - الرواية والقصة القصيرة - من خلال منهج يجعل أساس انطلاق النص، ويبحث عن الدلالات والعلاقات التي تربط بين أجزائه، ثم يبحث عن رؤية الكاتب للعالم ويعود ليربط ما بين النص ورؤية الكاتب لواقعه المحيط به وللعالم بشكل عام.

اهتم البحث - في الباب الأول - بالسمات العامة التي تجمع الروايات، محاور الرؤية ثم الأشكال الفنية، تصوير الكاتب لكل من الشخصية والبناء العام، ووقف بالوصف، السرد، الحوار.

أما الباب الثاني فقد تناول في فصلين كل رواية على حدة، موضوعاً وبناءً فنياً، الروايات الكاملة والروايات غير الكاملة، فاتفق أن المنظور الذي ينطلق منه الكاتب هو منظور واقعي، يلمس أبعاد حركة الواقع، مكتفياً حيناً بنقد الواقع بمرارة شديدة (مبرزاً بعض العوامل الايجابية دون التركيز عليها، كما في - رجال في الشمس - ما تبقى لكم - عائد إلى حيفا)، مجسداً العوامل الايجابية وقوى التغيير حيناً آخر كما في روايات - أم سعد - العاشق - برقوق نيسان -.

وفي تناوله للشخصية وجدنا أنه بينما قد ضيق مساحة الواقع واختزلها، واختار شخصيات متفردة ذات وضع خاص، وليست ذات ملامح نمطية، في أكثر رواياته، ووجدناه اتجه إلى بناء الشخصية النمطية في (أم سعد) من الروايات الكاملة و (العاشق) (برقوق نيسان) من الروايات غير الكاملة، حيث اتنا - في هذه الروايات - نتحرك مع الشخصيات التي تعبر عن جوهر اللحظة الفلسطينية، وتعتبر عن المنص العام لحركة المجتمع.

ولا شك أن الموضوع الواحد الذي شغل غسان والذي افترش جميع أعماله، هو القضية الفلسطينية. لقد عاش لها وكتب لها، ومات في سبيلها، مما جعله كاتب قضية بالدرجة الأولى. وأدبه أدب ملتزم بقضية الشعب وفقراء الوطن.

ولا شك أن لهذا الالتزام أثره في البناء الفني لأدب غسان كما تبين من خلال البحث.

لاحظنا كثيراً من التشابه في استخدام النماذج، حيث أنه يقابل بين شخصية الإنسان المثقف والإنسان البسيط، وبين الإنسان الايجابي والسلبي، بشكل يتكرر كثيراً في أعماله.

كما أنه يكرر استخدام شخصية الراوي، الذي يبشر ويعظ، في أدبه، ذلك أن الإنسان السياسي المقاوم في غسان يريد أن يستخدم كافة أساليبه للمقاومة، ووسيلته هي الكتابة، لذلك نرى أن كتابته السياسية تطغى على الفنية في بعض رواياته وقصصه القصيرة، بينما تطغى الفنية على الأدب في أعمال أخرى.

أما أثر الموضوع الواحد في الشخصيات فقد رأيناه في تكوين الشخصيات الفكرية أكثر من تكوينها الإنساني، حيث اتنا نراها نماذج مجردة غالباً لا نماذج إنسانية واقعية حية - كما يتجسد في رواية - عائد إلى حيفا -.

وفي الباب الثالث وقف عند القصة القصيرة، وتبيننا السمات العامة التي تجمعها بالرواية، حيث أن محاور الرؤية واحدة بين الاثنين: الأرض، والموت، السلاح، لكنه أبرز في القصة القصيرة واقع التشرد والجزء بشكل مميز.

ورأينا غسان في القصة القصيرة يتحرك بحرية، ويدخلنا عوالم متعددة متنوعة، ويتجه إلى النمطية في تصوير الشخصيات أكثر مما رأيناه في الرواية.

لقد لاحظنا الاقتصاد في رسم الشخصيات، الاقتصاد في تصوير الزمان والمكان بشكل جلي في القصة القصيرة، كما كانت من صفاته في الوصف والتصوير في الرواية، لكنها صفات كاتب القصة القصيرة أساساً، ولهذا نجد ذلك مرتبطاً مع كتابته للرواية القصيرة لا الطويلة، واعتماده مبدأ الانتقاء لا الاستقصاء في الوصف، حيث أن الرواية القصيرة تميل إلى التكتيف واستخدام الرمز أكثر من ميلها إلى التفصيل في مظاهر الحياة الواقعية. ولا شك أن القصة القصيرة كانت أنسب الأشكال الأدبية التي عبر بواسطتها غسان عن نفسه مما جعله كاتب قصة قصيرة بالدرجة الأولى.

ولا يعدو هذا البحث أن يكون خطوة على طريق الإجابة عن بعض الأسئلة التي تطرح نفسها على الأدب الفلسطيني المقاوم، وأدب غسان بالذات، لذلك تبقى الحاجة ملحة إلى دراسات أخرى تتناول الأدب الفلسطيني بشكل عام والمواضيع التي لم تدرس في أدب غسان بشكل خاص، المسرحية، المقالات النقدية المتعددة، الروايات والقصص القصيرة التي لم تنشر بعد والتي لا بد أن تصدرها لجنة تخليد أعمال غسان كنفاني قريباً.

## المصادر والمراجع العربية

### ١ - المصادر :

- غسان كنفاني، **المجلد الأول**، الروايات، تشرين الثاني، بيروت، ١٩٧٢م.
- **المجلد الثاني**، **القصة القصيرة**، حزيران (يونيو)، بيروت، ١٩٧٣م.
- **المجلد الثالث**، **المسرحيات**، تشرين الأول (أكتوبر)، بيروت، ١٩٧٨م.
- **المجلد الرابع**، **الدراسات الأدبية**، كانون الأول (ديسمبر)، بيروت، ١٩٧٧م.
- ثورة ٣٦ - ١٩٣٩م في فلسطين، خلفيات وتفاصيل وتحليل، الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، لجنة الاعلام المركزية، بيروت، ١٩٧٤م.
- **القنديل الصغير**، دار الفتى العربي، ط ١، يناير (كانون الثاني، بيروت، ١٩٧٥م).

### ٢ - المراجع العربية :

- إبراهيم فتحي، **العالم الروائي عند نجيب محفوظ**، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٨م.
- إحسان عباس والياس خوري وفضل النقيب، **غسان كنفاني إنساناً واديباً ومناضلاً**، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ١٩٧٤م.
- أحمد إبراهيم الهواري، **البطل المعاصر في الرواية المصرية**، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧١م.
- الياس خوري، **تجربة البحث عن أفق**، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الابحاث، بيروت، لبنان، حزيران (يونيو)، ١٩٧٤م.
- أمل زين الدين / جوزيف باسيل، **تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية**، ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٠م.
- إميل حبيبي، **سداسية الأيام الستة**، دار الهلال العدد ٢٤٩، (يونيو) القاهرة، ١٩٦٩م.
- **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المقتاتل**، دار ابن خلدون، ط ٢، بيروت، نوفمبر، ١٩٧٤م.
- جورج سالم، **المغامرة الروائية (دراسات في الرواية العربية)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٣م.
- رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، دار الآداب، ط ١، بيروت، حزيران (يونيو) ١٩٧٧م.
- سميرة عزام، **الساعة والإنسان**، المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر، بيروت.
- سهر القضاوي، **النقد الأدبي**، دار المعرفة، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة.
- شكري محمد عياد، **القصة القصيرة (تأصيل فن أدبي)**، محاضرات ألقاها الدكتور على طلبة الدراسات الأدبية واللغوية، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٧ - ١٩٦٨م.
- **دراسات في التفسير الحضاري للآداب (الرؤيا المقيدة)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م.
- **البطل في الأدب والأساطير**، دار المعرفة، ط ٢، فبراير، القاهرة ١٩٧١م.
- شكري عزيز ماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨م.

- صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٠م.
- عبد القادر ياسين، **كفاح الشعب الفلسطيني قبل العام ١٩٤٨م**، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت، لبنان، أيار (مايو) ١٩٧٥م.
- عبد المحسن طه بدر، **حول الأدب والواقع**، دار المعرفة، ط ١، القاهرة، مارس ١٩٧١م.
- نجيب محفوظ (الرؤية والاداء) (١)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م.
- مقدمة في نظرية الأدب، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٣م.
- غالي شكري، **الرواية العربية في رحلة العذاب**، عالم الكتب، ط ١، ١٩٧١م.
- فاطمة موسى، **بين أدبين**، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٧٥م.
- السيد يس، **التحليل الاجتماعي للأدب**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.
- الإصحاح الثالث: **الكتاب المقدس**، دار الكتاب المقدس في العالم العربي.
- لويس عوض: **الثورة والأدب**، وزارة الثقافة، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة، ١٩٦٧م.
- دراسات في أدبنا الحديث، مطابع الطناني وشركاه، ط ١، دار المعرفة، القاهرة، مايو ١٩٦١.
- محسن جاسم الموسوي: **الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة**، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٥م.
- محمد يوسف نجم: **فن القصة**، دار الثقافة، ط ١، بيروت، ١٩٦٦م.
- محمد مندور: **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر للطبع، القاهرة، ١٩٧٤م.
- محمود الربيعي: **قراءة الرواية**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٤م.
- محمد مفيد الشوباشي، **الأدب ومذاهبه**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠م.

### ٣ - المراجع الأجنبية المترجمة:

- إرنست فيشر، **ضرورة الفن**، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م.
- أوستن وأرين وزينيه ويليك، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، دمشق، ط ١، ١٩٧٢م.
- أ. ف تشيتشرين، **الأفكار والأسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته)**، ترجمة د. حياة شرارة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٧٨م.
- برتولد بريخت، **نظرية المسرح الملحمي**، ترجمة جميل نصيف، وزارة الاعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٢م.
- جورج لوكتاش، **دراسات في الواقعية**، ترجمة نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٢م.
- جون فريغل، **الأدب والفن في ضوء الواقعية**، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٠م.
- جماعة من الأساتذة السوفيت، **أسس علم الجمال الماركسي اللينيني**، تعريب يوسف حلاق، تدقيق عدنان جاموس، دار الجماهير، دمشق، ١٩٧٨م.
- روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٤م.

- طائفة من الأساتذة المتخصصين، **حاضر النقد الأدبي**، ترجمة وتقديم وتعليق د. محمود الريبي، دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٧٥م.
- فلاديمير إيليتش لينين، **المختارات**، دار التقدم، موسكو، المجلد ٣، ج ١، ١٩٧٦م.
- لينين إيدل، **القصة السيكلوجية**، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الاهلية، بيروت، نيويورك، ١٩٥٩م.
- ماركس، **الثامن عشر من برومير لوييس بوناپرت**، دار التقدم، فرع طشقند، موسكو.
- مكسيم غوركي، **الأم**، نقله عن الروسية إلى الفرنسية رينيه هانز يكر، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان.
- موريس كورنفورت، **مدخل إلى المادية الجدلية**، دراسات فلسفية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، ط ٢، دار الفارابي، ١٩٨٠م.
- هاسكل بلوك - هيرمان سالنجر، **(الرؤيا الإبداعية)**، ترجمة اسعد حليم، مراجعة محمد مندور، مكتبة نهضة مصر بالجيزة، القاهرة، ١٩٦٦م.
- هنري لوفيفر، **المخطط الجدلي**، ترجمة ابراهيم فتحي، دار الفكر المعاصر، ط ١، القاهرة، ابريل، ١٩٧٨م.

#### ٤ - الدوريات:

- ابراهيم فتحي (الواقعية الاشتراكية مرة أخرى) نشرت في **الثقافة القاهرية**، يوليو ١٩٦٤م.
- إحسان عباس، (الجسور والعلاقات في قصص غسان)، **شؤون فلسطينية**، العدد ١٣، ايلول، ١٩٧٢م.
- أحمد خليفة، (عالم القضية الفلسطينية في أدب غسان كنفاني)، **مجلة شؤون فلسطينية** عدد ١٣، ايلول (سبتمبر)، ١٩٧٢م.
- أفنان القاسم، (طريق الكاتب والمناضل الثوري)، **شؤون فلسطينية**، عدد ٤٧، تموز (يوليو)، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، ١٩٧٥م.
- الياس خوري، (حوار مع جبرا ابراهيم جبرا عام ٧٤م) **شؤون فلسطينية**، العدد ٧٧، نيسان، ١٩٧٨م.
- بلال الحسن (غسان والموت)، **شؤون فلسطينية**، العدد ١٣، ايلول ١٩٧٢م.
- جابر عصفور، (قراءة في أدب نجيب محفوظ)، **مجلة فصول**، القاهرة، ١٩٨١م. (عن البنيوية التوليدية)، **مجلة فصول**، العدد الثاني، المجلد الأول، يناير، ١٩٨١م.
- سهيل عمر الخالدي، (محاولة في قراءة أدب غسان كنفاني)، **الأقلام**، العدد السابع، بغداد، ١٩٧٧م.
- علي حسين خلف، (د. رضوى: الطريق إلى الخيمة الأخرى)، **شؤون فلسطينية**، عدد ٧٣، ١٩٧٨م.
- غسان كنفاني، (غسان كنفاني في آخر لقاء إذاعي قبل استشهاده)، **مجلة الهدف**، المجلد الخامس، العدد ١٢٩، السبت ١٥ ايلول، ١٩٧٣م.
- هاروق وادي، (سقوط زمن الوهم)، **مجلة شؤون فلسطينية**، العدد ١٠٧، تشرين الأول (أكتوبر)، ١٩٨٠م.
- ف. المنصور، (غسان في كتبه الأحد عشر، **شؤون فلسطينية**، عدد ١٣، ايلول، ١٩٧٢م.

- فيصل دراج، «توفيق زياد شاعر الواقعية المقاتلة»، شؤون فلسطينية، عدد ٥٣ - ٥٤، كانون الثاني / شباط (يناير، فبراير)، ١٩٧٦م.
- (البطل في التاريخ بين أم سعد غسان وعجوز افنان القاسم)، شؤون فلسطينية، العدد ٤٩، أيلول (سبتمبر)، ١٩٧٥م.
- (الأدب والسياسة علاقة تلاقى أم علاقة اغتصاب)، شؤون فلسطينية، عدد ٦٦، ١٩٧٧م.
- لوسيان جولدمان، (الوضع ومشكلات المنهج)، مجلة فصول، الجزء الأول، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٨١م.

#### ■ - رسائل جامعية:

- أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني من عام ١٩٥٠ - ١٩٧٥م، رسالة دكتوراه، القاهرة، ١٩٧٩م.
- جهاد عبد الجبار الكبسي، ثلاثية نجيب محفوظ، رسالة ماجستير، القاهرة ١٩٧٨م.
- سينا أحمد قاسم، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآداب، يونيو ١٩٧٨م.
- عبد الرحمن بسيسو، الماثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، رسالة ماجستير، القاهرة، ١٩٨٠م.

#### ٦ - مقابلات:

- حوار أجرته الباحثة مع فائزة كتفاني في الكويت، مجلة الهدف، العدد ٥٨٩، بيروت، لبنان، مايو ١٩٨٢م.

## المراجع الأجنبية:

- Brecht, Bertolt, **The Caucasian Chalk Circle**, Penguin Books, England, 1965.
- Camus, Albert, **The Rebel**, Translated by Anthony Bower. Penguin Books, London, 1962.
- Doglas, Rowland, **The Arab - Israeli Conflict as represented in Arabic fiction**, Michigan, P.H.D.
- Fischer, Ernst, **The Necessity of Art**, Translated by Anna Bostock, Penguin Books, London 1963.
- Forster, E.M., **Aspects of the Novel**, Penguin Books Middlesex, 1927.
- Kafka, Franz, **The Trial**, Printed in G. Britain by Hazell Waston and Viney Ltd Aylesbury, Bucks 1935.
- Kilpatrick, Hilary, **Commitment and literature: The Case of Ghassan Kanafani**, British Society for Middle Eastern Studies Bulletin, Vol. 3 No. 1, 1976.  
**Tradition and Innovation in the fiction of Ghassan Kanafani**, Journal of Arabic literature, VII, 1976.
- L. Tolstoi, **What is Art?** In Criticism, The major texts, Harcourt Brace, Jowonorich, 1970.
- Lubbock, Percy, **The Craft of fiction**, London, Jonathan Cape 1954.
- T.S. Eliot, **The Confidential Clerk**, London, Faber and Faber Limited, 1974.
- Tindall, William, **The Literary Symbol**, Bloomington, «Indian University Press», 1955.

## الفهرس

مدخل .....	٧
الباب الاول (سمات عامة) .....	٢٥
الباب الثاني .....	
الفصل الاول: غسان الروائي (الروايات الكاملة) .....	٥٣
الفصل الثاني: (روايات غير متكاملة) .....	١١٣
الباب الثالث: القصة القصيرة .....	١٣٧
الخاتمة .....	١٩١
المصادر والمراجع .....	١٩٣

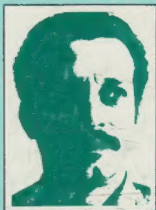








# وعبد الغد



ما يزال غسان كنفاني، رغم مرور أكثر من خمسة عشر عاماً على وفاته، هاجساً للعديد من الأدباء والنقاد والدارسين، ومؤرخي الأدب، ومصدراً من مصادر التاريخ الأدبي الفلسطيني المعاصر.

في هذا الكتاب تحاول فداء عبد الهادي، من موقع الدارس المتخصص، أن تقدم رؤية معمقة لغسان كنفاني، التجربة والإنسان، مستفيدة من الإمكانيات اللامحدودة للمنهج الواقعي في الدراسة.

ولأن «الحاجة ما تزال ملحة لدراسات تتناول الأدب الفلسطيني بشكل عام، والمواضيع التي لم تدرس في أدب غسان بشكل خاص: المسرحية، المقالات النقدية، المتعددة، الروايات والقصص القصيرة التي لم تنشر بعد، والتي لا بد أن تصدرها لجنة تخليد أعمال غسان كنفاني قريباً»، فإننا نعتز بتقديم هذه الدراسة للقارئ العربي، آمين أن تكون قد أسهمت في إضافة بُعد جديد إلى أبعاد هذه التجربة الإبداعية المميزة: غسان كنفاني.

الطبعة الأولى: ١٩٧٣

دار الأمل للنشر والتوزيع  
ر.ب. ١٩٧٣ - هاتف: ٦١٥٨ - عمان/الأردن

دار الثقافة  
منظمة التحرير الفلسطينية

الطبعة الأولى: ١٩٧٣